Jean Guillou

L'Orgue Souvenir et Avenir

Buchet/Chastel

L'ORGUE
SOUVENIR ET AVENIR

DANS LA COLLECTION « MUSIQUE »

La petite chronique d'Anna Magdalena Bach.

Éva et Paul BADURA-SKODA,
L'art de jouer Mozart au piano.

Ludwig VAN BEETHOVEN,
Carnets intimes.
Lettres de Beethoven.

Hector BERLIOZ,
Beethoven.

Pierre BERNAC,
Francis Poulenc et ses mélodies.

David BLUM,
Pablo Casals ou l'art de l'interprétation.

Alfred BRENDEL,
Réflexions sur la musique.

Edmond BUCHET,
Beethoven. Légendes et vérités.
J.-S. Bach.
Nouvelle connaissance de la musique.

Jacques CHAILLEY,
Parsifal, un opéra initiatique.

Bernard GAVOTY,
Reynaldo Hahn.
Alfred Cortot.
La musique adoucit les mœurs.
Louis Vierne.

Hans FANTEL,
Les Strauss, rois de la valse.

Franz LISZT,
Chopin.

Yehudi MENUHIN,
L'Art de jouer du violon.

Arnold SCHOENBERG,
Le style et l'idée.

Robert et Clara SCHUMANN,
Lettres d'amour.
Journal intime.

Eileen SOUTHERN,
Histoire de la musique noire américaine.

Richard WAGNER,
Ma vie.

JEAN GUILLOU

L'ORGUE SOUVENIR ET AVENIR

ÉDITIONS BUCHET/CHASTEL
18, rue de Condé, 75006, PARIS

Si cet ouvrage vous a intéressé, il vous suffira d'envoyer votre carte de visite aux Éditions BUCHET/CHASTEL, 18, rue de Condé, 75006 Paris, pour recevoir gratuitement nos bulletins illustrés par lesquels vous serez informé de nos dernières publications.

– draps noirs et orgues – éclairs et tonnerre montez et roulez; – Eaux et tristesses, montez et relevez les déluges.

RIMBAUD.

SI Piranèse avait fréquenté l'orgue comme il a connu les ruines romaines, s'il avait hanté les sombres buffets de ces gigantesques instruments construits dans nos cathédrales, s'il avait été un de ces visiteurs se glissant dans les méandres torturés, sur les échelles perplexes, surpris soudain par le souffle du grand fauve, nul doute que toutes ces superpositions de plans, cette machinerie fantasque de grands « carceri » l'eût fasciné, captivé et eût suscité d'innombrables et grandioses compositions. Il aurait alors imaginé ces gravures dites « inventate », ponctuées par d'immenses lignes se perdant dans un ciel tumultueux, liées entre elles par d'intarissables géométries de tuyaux en tous sens et de toutes dimensions, réparties en étages et coupées de passerelles, d'escaliers, d'échelles, avec ces étranges masses de soufflets à plis s'étirant dans leur chambre basse en d'incoercibles soupirs. Ou bien encore, il eût exposé au fond de quelque ruine gigantesque, suspendue à de lourdes nappes d'ombres semblant couler de ses flancs, tel un oiseau Rock immobilisé par

quelque monstrueuse gestation et suggérant la crête austère d'une colline lunaire, cette étrange masse de boiseries tourmentées et de métal mat, dont la complexe ordonnance et les rebondissements rythmés s'étalent ainsi organiquement et s'imposent comme un regard : haute butte rocheuse jetant la nuit de ses aspérités tentaculaires parmi le hérissement des tuyaux et ses hauts-reliefs luisants de bête étrillée. Toujours plus grand, toujours plus lointain, l'orgue tel que nous le découvrons aujourd'hui, tel qu'il s'imposa depuis cinq siècles à notre civilisation est une sorte d'objet complexe, construction mystérieuse, sublime Fabrique surgie des berges de la nuit, dont l'évolution ne semblait tendre qu'à la rendre plus incompréhensible, plus impressionnante, plus inaccessible et lointaine. Ces grandes imbrications de tuyaux et de boiseries, toujours si hautes ou suspendues aux flancs des longs pilastres, leurs colonnes ou caryatides ponctuées de longs cylindres et couronnées de figures et de clochetons imposent au spectateur perplexe l'énigme de leur nature et de leur but. Étrange sujet aux fonctions insoupçonnables, à l'inquiétante structure, que contient-il?

Longtemps, lorsque tout jeune enfant, une énorme clé en main, je prenais le chemin de la tribune d'orgue, la porte lourde et crissante et cet escalier aux méandres rompus étaient déjà pour moi le prologue à un long poème de la matière, qui ne devait s'achever qu'à la limite des voûtes. Cette odeur particulière du vieux bois humide, de colle et de peau, était pour moi non pas l'odeur des siècles, mais l'odeur chaude de quelque animal d'essence inconnue, animal robuste et démesuré, jamais venu à maturité parce qu'on sait qu'il eût pris son essor dans des contrées rares, lovecraftiennes et hors du temps, à la conquête du « cahot rampant » ou des « maigres bêtes de la nuit ». Une odeur, non de la culture, mais de bouleversement et d'accumulation

comme est l'odeur d'un vieux navire avec ses bois choqués recélant toute la houle du large, ses mouillures, ses étraves devenues résidus organiques et couvertes de poudrin. Tâter une rampe comme l'encolure d'un cheval, mesurer de l'œil tel fragment de sculpture au centre de laquelle fusait un majestueux tuyau d'étain où j'eusse pu pénétrer entièrement, toucher du talon ou de la pointe quelque latte lisse et luisante, usée par l'érosion du ré dièze, prendre dans la paume de la main l'un de ces boutons d'ivoire ou d'émail destinés à l'appel des timbres... tout cela était un peu toucher le genou de la bête. Et la bête était là, calme, jamais lasse, hiératique, insolente parfois, dédaigneuse, jamais insensible, jamais rétive, robuste, infusant malgré soi des musiques inavouées, comme un vase antique exhalerait des essences indiscernables et profondes dont il fut imprégné comme de longues intimités. Tel un aventurier donnant le jour aux entités somnolentes des limbes, j'osais affronter, lovée dans son lé d'ombre, la Machine augurale, éveiller une voix riche de toutes les vieilles immanences mais offerte pourtant à d'insolites fraîcheurs. Voix de l'altercation suprême, du plaisir, de la puissance initiatrice, elle fait jaillir le sang de l'ombre à la façon d'une invective; son souffle nous assiste, témoin d'unanimité et de grandeur et sa puissance en nous portée à la hauteur du mythe fait que « le temps déborde » et nous tient plus vivant sur l'autre versant des choses. Une pression du doigt sur l'ivoire, et le souffle s'exhale, ténu ou grandiose ou violent ou tendre, exactement tel qu'on eût imaginé le chant de la forêt ou du désert ou de quelque force vive et originelle. Il est propitiation et les innombrables combinaisons de ses timbres ne sont que l'expression de la richesse multiple que la nature contient et des forces qu'elle propose. Il est appropriation. Cette note tenue ou cet accord, je ne cessais de l'écouter, de le ressentir comme élément vivant et se suffisant à lui-même, comme

élément vital vis-à-vis duquel toute spéculation musicale ne pourrait être que futile préoccupation. Plus tard seulement, après que cette voix eut cessé d'être manifestation occulte pour ne rester que magique déploiement de timbres aux nuances infinies, le désir de les manipuler, de les combiner, de les harmoniser, de les faire jouer les uns contre les autres ou les uns sur les autres ou dans les autres, de les choquer, de les humilier ou de les voir grandir comme organismes vivants, souffrants, comme matière ductile et tactile devait donner libre cours à ses exigences. Alors seulement, les diverses sonorités devinrent pour moi des entités indépendantes, au déploiement autoritaire, aux exigences d'acteurs conscients de leur individualité et de leur devenir propre. Ainsi, jouer un *Principal,* un *Cornet,* une *Flûte* ou un *Bourdon* était-il, et est-il encore, donner accès sur scène à de grands « personnages » dont la présence impose. Aussi bien, composer un orgue est-il prendre conscience de la place que chacun de ces jeux occupera seul, comme instrument digne de son indépendance et chacun digne de prépondérance, et toute tentative à chercher l'assimilation de ces jeux en groupes compacts et partiellement indivisibles sera-t-elle une erreur dont l'instrument lui-même se vengera. La force, la puissance d'un orgue ou le nombre de ses jeux ne représentent rien. Seule la *présence,* au sens où l'on parle de celle d'un grand acteur, de chacun de ses timbres peut faire que cet instrument existera et suscitera l'étonnement toujours renouvelé de son interprète et cette sorte de *prise en possession* magique dont on sera toujours et dont je n'ai jamais cessé d'être l'objet depuis cette première enfance évoquée, dès l'apparition de la première note.

Que si cet orgue recèle le mystère et suscite en nous tous les fantasmes du rêve, je tiens à dire qu'il le fera plus aisément par le moyen de timbres plus francs, plus concrets, plus palpables. Est-il en effet instrument plus

sensuel que celui-ci? Chaque note ne puise-t-elle pas sa source dans l'air que l'on respire pour venir s'accorder, chargée des harmoniques les plus graves aux plus aiguës, aux plus profondes vibrations de notre corps? Cette matière même est ce qu'il y a à la fois de plus vivant, de plus concret et de plus étrange. Elle vit! Que l'on approche l'oreille du tuyau et l'on entendra, autour du son fondamental toutes sortes d'autres timbres l'enveloppant comme un vêtement aux mille couleurs et lui donnant des pulsions nouvelles, comme des familles de sons adventices lutinant celui-ci. Que vous vous éloigniez ou rapprochiez, chaque emplacement nouveau vous donnera une version différente de la note que vous entendez, car nul instrument mieux que celui-là sait profiter et utiliser l'espace sonore qui lui est departi. Et cette *présence matérielle* même est son mystère. On s'interroge alors sur ce qui, dans la nature pourra produire de tels phénomènes, qui ne soit animal ou matière animée. Ce bruit est un chant, un cri. Aussi, l'Église serait-elle mal avisée si elle cherchait là un instrument de musique dont les qualités eussent été symbole de mysticisme ou de dépouillement. L'orgue est chair. Et cette chair vivra pour autant qu'on l'aura considérée comme telle et qu'on en saura découvrir la substance. C'est pourquoi, toute tendance à faire de l'orgue cet instrument taximétrique au caractère rigide et froid, tendance qui ne fut point celle de Bach si elle fut jamais représentée par certains de ses « précurseurs » et qui ne correspond à aucun des grands moments de son histoire, ne saurait aller que contre sa nature généreuse et abondante. Si le son est *tenu,* il n'est pas *uniforme* ni *frigide*. Il est *modulé,* il joue avec le son des autres jeux. Son attaque est différente du timbre qui suivra. Elle correspond à une consonne et ses voyelles sont innombrables et répondent aux labiales et aux finales vocaliques dont on peut suivre la course au plus lointain de l'édifice. Et tout cela forme

un langage sans graphie qui ne demande qu'à être prononcé, qu'à être mû et promu au rang d'*expression* vivante et articulée. De là provient cette étrangeté qu'un étonnant contraste se révèle entre *masse immobile* et *son animé*. De là vient que l'âme de cet instrument aura toujours suscité, chez l'auditeur, chez le spectateur, dès les premiers âges, un intérêt, une curiosité, une admiration qu'on ne rencontre pour aucun autre instrument de musique, hormis peut-être la voix humaine.

> Au vacarme – au rugissement, si l'on donnait un corps...
>
> Henri MICHAUX.

Ce mystère dont l'orgue fut toujours entouré, cette curiosité qu'il a sans cesse éveillée, ont été la raison des abondants commentaires provoqués par son invention, dès la construction des premiers instruments. Commentaires précieux puisqu'ils sont venus jusqu'à nous et qu'ils nous permettent aujourd'hui de savoir quand il fut inventé, qui en a été l'auteur et quelle en a été exactement la facture. Beaucoup font remonter l'origine de l'orgue à la *flûte de Pan,* qui elle, se retrouve aux époques les plus reculées et dans beaucoup de régions de la terre. Selon toute apparence, la première mention de cet instrument sous la forme de l'orgue à bouche chinois, le *Shêng,* serait faite vers 1100 av. J.C. On pourrait aussi parler du *K'Od-K'omolakula,* encore utilisé par les Indiens Bella-Bella, sorte d'orgue à bouche à un ou deux tuyaux montés sur un petit soufflet ou une outre et qui pourrait être également fort ancien. Cependant s'il est vrai que la flûte de Pan, ou Syrinx constitue la partie, ou une partie sonore de l'orgue antique, la seule existence de cette flûte de Pan ne pouvait en rien laisser présumer l'apparition de l'orgue qui, lui, est en vérité tout autre chose. Les contemporains ne l'ont point ignoré, eux, qui, du reste, ont accordé peu de place, sinon aucune, à ce

qu'étaient les tuyaux de l'instrument. Aussi bien, les tuyaux de ces premières orgues pouvaient-ils être des tuyaux à anches, des sortes de hautbois, dérivés de l'*aulos* ou comporter également des tuyaux de flûtes ouverts ou bouchés et des Anches. Cette partie sonore aurait pu devenir tout autre, et l'orgue cependant demeurer un orgue. Ainsi son développement, son évolution se résumèrent-ils à transformer cette partie sonore en apportant de nouveaux timbres, de nouvelles formes de tuyaux et en perfectionnant le mécanisme de l'instrument, mais le principe même de ce mécanisme, c'est-à-dire l'introduction de l'air obtenu en pression constante et mesurée à l'intérieur d'un réservoir muni d'ouvertures et la distribution de ce vent au moyen d'un clavier et de tirages de jeux aux différents tuyaux, ce principe, lui, n'a jamais changé.

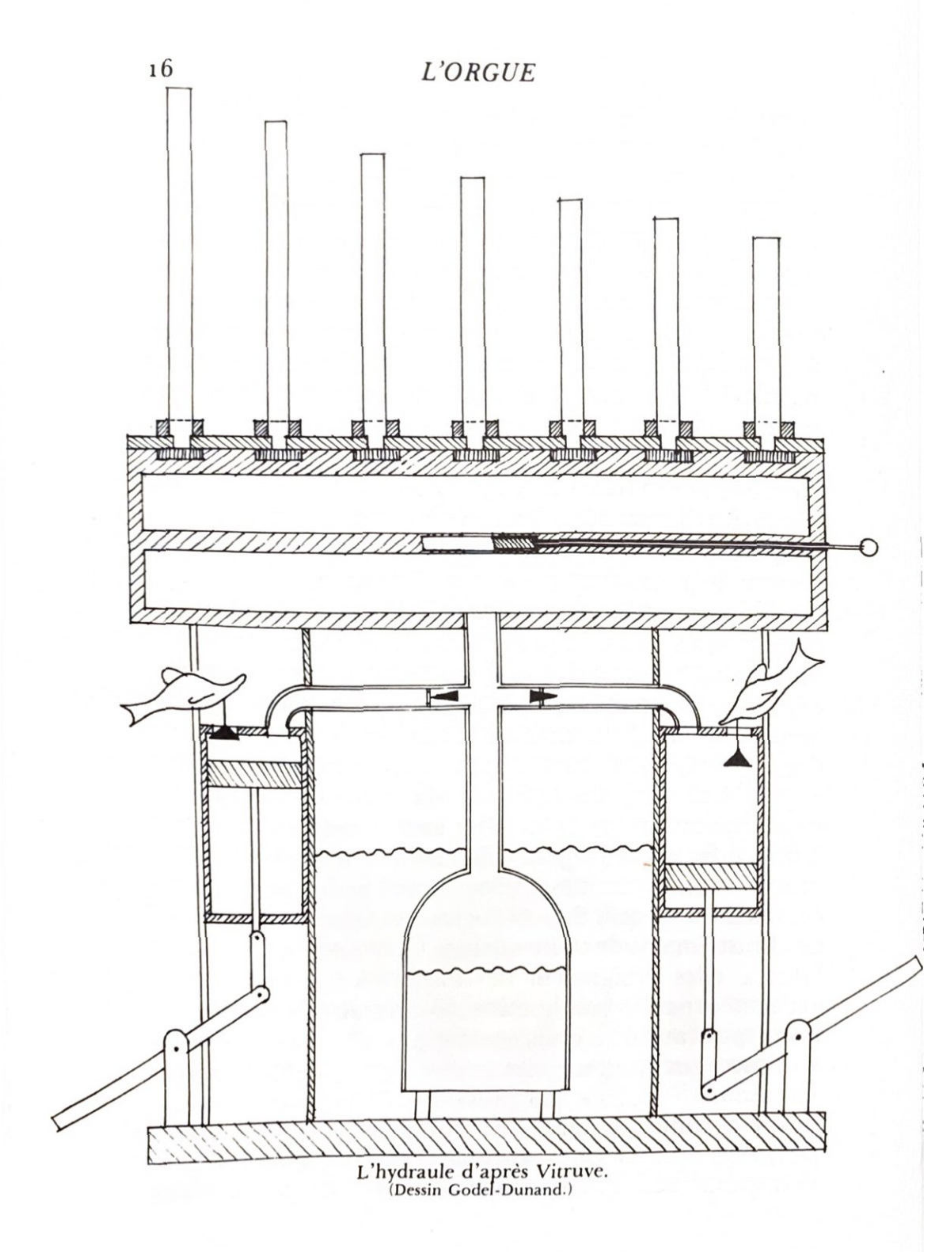
Il fut inventé d'emblée, vers 270 av. J. C., non pas par un musicien, mais par un ingénieur grec, fils d'un coiffeur d'Alexandrie nommé *Ktésibios*. Cette invention ne fut pas le fruit du hasard, mais le résultat nécessaire d'une conjonction de circonstances. L'orgue devait naître dans ce creuset ardent d'inventions que fut l'Alexandrie à peine surgissante et déjà brillante, dont il deviendra un des symboles. Laissons-nous représenter ce que pouvait être la ville d'Alexandrie en ce temps : ville neuve en son tracé conçu par Dinocrates de Rhodes, l'architecte attitré d'Alexandrie. Elle n'avait pas un demi-siècle et déjà son Musée, sa Bibliothèque imaginés par Alexandre et créés par Ptolémée Sôtèr, attiraient les savants de toutes cultures et déjà les plus grands esprits s'assemblaient pour y confronter leur savoir. On peut se représenter cette Babylone nouvelle – dont Homère avait, dit-on, suggéré en rêve l'emplacement à Alexandre et dont l'enceinte épousait la forme du manteau macédonien –, portant en elle les styles réunis de tous ces mondes visités par le conquérant, qui avait appris la

grandeur et le hiératisme chez les Perses, l'ordre et l'harmonie chez les Grecs, la mesure et le mystère dans la ville bactrienne de Zoroastre, – toute flamboyante de ces richesses importées de lointains horizons et de ses constructions neuves, abritant en son sein toute religion, toute croyance, toute idée nouvelle, toute spéculation, leur inculquant le souffle des grands foyers et l'avantage des grandes confrontations. « Alexandrie : creuset, foyer, mortier, haut-fourneau, alambic où se mêlent, se distillent, s'infusent et se transfusent tous les ciels, tous les dieux, tous les songes », écrivait Jacques Lacarrière, il est vrai de l'Alexandrie du IIe siècle. Et de cette même époque, lisons ce qu'en disait Hadrien lui-même après son malheureux séjour en Égypte : « On y voit des évêques qui se disent chrétiens, rendre un culte à Sérapis. Pas un seul prêtre – samaritain, chrétien ou juif – qui ne soit mathématicien, aruspice ou alypte. » Qu'y avait-il de tout cela en 270 av. J. C., nous l'ignorons. Mais nous pouvons supposer cette ville jeune, neuve, en pleine croissance, en pleine évolution comme une plante puissante ayant ses racines dans tous les mondes connus, toutes les religions, toutes les doctrines rencontrées, se nourrissant avidement de cette sève et dont l'unique désir sera d'absorber tout ce qui est à sa portée pour se développer plus aisément. Et l'orgue issu de spéculations scientifiques et de toutes les appétences artistiques, instrument nombreux, multiplicateur et fécond, épitomé de cet univers, se devait de naître ici et y trouver son essence.

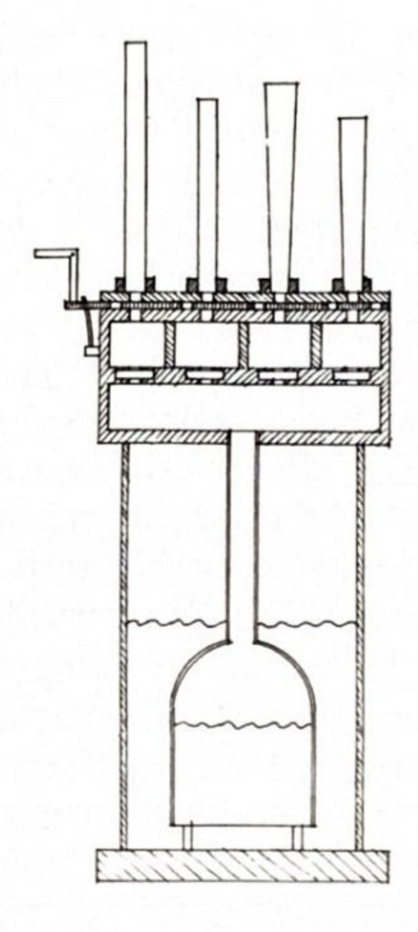
Ainsi, au temps de Ktésibios, les habitants aussi bien que la dynastie régnante, étaient-ils attachés aux lettres, aux arts et aux sciences. Beaucoup étaient musiciens et l'on jouait volontiers l'aulos, cette sorte de hautbois à double tuyau. Déjà auteur de nombreuses inventions telles que la pompe à piston, des automates à musique, une machine permettant de franchir les ram-

parts sans échelle, une machine permettant d'élever l'eau à une grande hauteur, des horloges ou clepsydres de nuit avec signal sonore, les différents usages de l'air comprimé ou la catapulte pneumatique, Ktésibios fut tout d'un coup saisi par le désir de donner à l'aulos ou à la flûte un souffle constant, régulier, sans limite. On peut aisément imaginer quel pouvait être le désir d'un homme toujours affligé de voir ces musiciens parvenir à grand-peine à soutenir par le souffle avec quelque régularité une phrase durant quelques secondes, être proche de l'asphyxie et reprendre en hâte une respiration sans cesse limitée. Cet homme pouvait rêver à dissocier le jeu de la flûte ou de l'aulos du souffle de l'homme. Ainsi fut-il amené à concevoir l'orgue hydraulique.

Considérons d'abord l'emploi de ces deux mots et voyons leur origine. Le terme d'orgue appliqué à cet instrument que nous étudions ne fut utilisé que beaucoup plus tard. Le nom porté par l'invention de Ktésibios était *Hydraulis,* c'est-à-dire *aulos à eau,* si l'on considère que le terme « Hydraulique » renferme comme lovées en lui deux notions, celle de l'élément qu'est l'eau et celle de l'instrument qu'est l'aulos. Il fut donc appelé *hydraulus,* ou *hydraulis,* ou *hydraula,* ou encore *hydraulia,* ou même *hydra.* Plus tard seulement, chez les latins, il fut appelé *organum hydraulicum,* d'après le terme grec « Organon », qui signifie instrument de travail, outil, ou machine et qui, dans la logique d'Aristote, représentait l'instrument de toute science. Quant aux « Organa » latines, elles désignaient des machines capables d'être actionnées par un seul homme, au contraire des « Machinae » pouvant être manœuvrées par plusieurs. Le mot « orgue » ne pouvait donc plus être employé si cet instrument était joué par plusieurs. De là dériva aussi le mot « organum » signifiant la première forme musicale polyphonique et nous aurons l'occasion plus loin de voir pourquoi. Il faut encore préciser ici, à cause du



L'hydraule d'après Vitruve.
(Dessin Godel-Dunand.)



doute où se trouvent certaines personnes, même cultivées, à son sujet, ce que le mot « orgue » est devenu dans la grammaire française. Agréablement et mystérieusement lié par elle aux mots « délice » et « amour » à une même règle, il a l'étrange particularité d'être, depuis le XVIII[e] siècle, masculin, mais de devenir féminin lorsqu'au pluriel il ne désigne qu'un seul instrument.

Pourquoi donc ce terme d'Hydraulus, qui avait tant surpris les contemporains, suscité la curiosité et l'admiration de tous et laissé planer sur l'instrument une sorte de mystère? Ce mystère était dû à ce qu'on ignorait l'exacte utilisation de l'eau et sa véritable fonction. L'orgue était avant tout une curiosité mécanique. Il l'est encore! Deux sources suffisamment précises nous permettent d'avoir une idée complète de ce qu'était cet instrument hydraulique : ce sont les descriptions faites par l'ingénieur Héron d'Alexandrie et l'architecte

Vitruve. Ces deux descriptions sont à peu près identiques, à l'exception de quelques détails développés plus ou moins par l'un ou par l'autre. Jean Perrot, pour étayer sa magnifique thèse intitulée l'*Orgue, de ses origines hellénistiques à la fin du XIII*^{e} *siècle,* dont nous utilisons les précieuses citations, et pour lui donner toute la saveur et la richesse d'une expérience personnelle, se faisant par là, avec Léonard, le « discepolo della spérienza », avait décidé de faire construire, selon les données de Vitruve et d'Héron d'Alexandrie et avec les outils que l'on pouvait posséder au IIIe siècle avant notre ère, un Hydraulus. Il a pu ainsi mesurer, en contruisant ce modèle à son échelle, la complexité d'un tel instrument, et considérer aussi à quel point les techniques de petite mécanique de cette époque étaient encore assez grossières; aussi les difficultés de cette réalisation se présentèrent en nombre, ne fût-ce que pour éviter de trop grandes fuites d'air, dans la pompe comme dans les sommiers. Le résultat de cette expérience est tout à fait convainquant et peut donner une idée bien précise de ce que fut cet instrument. L'idée de Ktésibios était de tirer profit, comme il l'avait fait déjà dans différentes inventions, de l'élasticité de l'air, l'eau servant de poids mesurable et réglable. Les phénomènes hydrostatiques utilisés par Ktésibios dérivaient directement des idées et des expériences de son contemporain Archimède.

Supposons donc un entonnoir renversé, mis à l'intérieur d'une cuve en partie remplie d'eau. L'entonnoir sera échancré dans sa partie inférieure, ou reposera sur des tasseaux de manière à faire communiquer l'eau dont le volume correspondra à la pression que l'on veut obtenir. L'entonnoir à son sommet comportera deux conduits : l'un venant de la pompe disposée sur le côté de la cuve permettra de faire entrer l'air et l'autre, allant vers le sommier permettra de le faire accéder à ce sommier et de le conduire ainsi aux tuyaux. Si l'on ajoute

à cela les petites soupapes réglant les entrées d'air dans la pompe et la fermeture du conduit allant vers l'entonnoir, nous aurons déjà tout ce qui est nécessaire à l'alimentation de l'orgue. Vitruve ayant vécu au Ier siècle avant notre ère et Héron sans doute au siècle qui le suivit, les orgues qu'ils décrivaient étaient certainement des instruments différents, mais les seules différences que l'on remarque entre les deux sont une plus grande précision, chez Vitruve, dans la description des soupapes nécessaires à l'entrée et à la sortie de chaque pompe, et aussi, l'existence de deux pompes à piston, alors qu'il n'y en a qu'une chez Héron d'Alexandrie. Une autre particularité de l'orgue de Vitruve est que celui-ci comporte des tirages de jeux. Ces tirages de jeux étaient ouverts ou fermés par le moyen de petits robinets à poignée de fer situés sur le côté, qui donnaient ou non à l'air accès à ces « canaux longitudinaux » surmontés par les rangs des tuyaux correspondants. Dans l'hydraule d'Héron l'air arrive directement dans le sommier ouvert à la table supérieure (tabula summa) par le moyen des touches du clavier. On ignore si cette invention du tirage de jeux était due à Ktésibios ou si elle fut faite plus tard, mais avec elle, l'hydraule possédait déjà tout ce qui appartient à l'orgue moderne. Nous utilisons maintenant un système qui est celui de Ktésibios, inversé il est vrai puisqu'aujourd'hui le vent est d'abord admis par la soupape correspondant à chaque note, avant d'être distribué aux différents jeux ouverts par le moyen des tirages de jeux.

Le mécanisme du clavier étant des plus simples, chaque touche se trouvait être exactement vis-à-vis de chaque rangée de tuyaux. Ce qui fait que les touches étaient bien espacées les unes des autres. La touche était prolongée d'un coude fixé en son milieu, suivi d'un axe conduisant à la glissière qui, ainsi manœuvrée, mettait l'une en face de l'autre les ouvertures donnant

l'accès du vent aux tuyaux. A cet axe était fixée une corde en nerf elle-même reliée à des spatules de corne élastiques et recourbées. La touche était donc ramenée à sa position première par le moyen de la corne. L'hydraule se jouait debout ou assis sur un haut tabouret, de sorte que la tête de l'organiste dépassait le haut des tuyaux. L'organiste pouvait ainsi observer les autres musiciens ou le jeu des gladiateurs ou toute autre activité dont il était chargé de faire l'illustration musicale.

Ces descriptions de Vitruve et d'Héron donnèrent lieu à des interprétations plus ou moins fantaisistes et l'on a vu un Barbaro donner à sa réalisation le dessin d'un parfait buffet baroque, ou un Commandini faire un buffet dans le style d'un temple grec. Mais l'un des frères Perrault, Claude, l'architecte, qui traduisit Vitruve en 1673, décrivit exactement l'instrument et en fit une gravure satisfaisante, quoique par son aspect elle ne ressemblât guère à ces hydraules que l'on peut voir aujourd'hui sur maints bas-reliefs ou vases antiques dont il ignorait probablement l'existence ou encore dans la reconstitution de Jean Perrot. Claude Perrault, fit également construire un modèle réduit de cet orgue, qui fut placé dans la bibliothèque de Louis XIV à Versailles. Enfin, William Newton, cousin de l'illustre astronome, traduisit Vitruve en Anglais et en fit un dessin que l'on peut considérer comme un des plus clairs et des moins fantaisistes, bien qu'encore étranger à l'iconographie romaine.

Rien ne nous est resté de ce qui constituait la partie sonore de ces hyraules que Philon de Bysance définissait de façon charmante comme « une syrinx qui se joue avec les mains » et qui étaient admirées autant pour leur principe que pour leur sonorité. Rien, sinon ce que l'on en voit sur les bas-reliefs ou les vases ou les lampes antiques déjà cités, ou les sarcophages, les stèles et les

nombreuses terres cuites ou médailles où sont représentés ces instruments, où l'on peut voir la forme plus ou moins esquissée de ces tuyaux et leur nombre plus ou moins apparent, et cette découverte qui fut faite, il y a peu d'années de l'hydraule d'Aquincum, près de Budapest en Hongrie, – rien d'autre ne nous reste de ce qui constituait la partie sonore de l'instrument. On sait simplement que les tuyaux étaient coulés en bronze, plus exactement en airain. L'alliage des tuyaux de l'Hydre d'Aquincum était fait de 80 % de cuivre, 18 % de zinc et le reste de plomb et d'étain. On pense que les premiers tuyaux devaient être des sortes de jeux d'anches ressemblant à l'aulos, et qu'ensuite et peut-être très vite, furent introduits, avec les jeux d'anches, les tuyaux de flûtes et aussi les jeux bouchés. L'orgue d'Aquincum, construit en 228, avait 52 tuyaux à bouche, coulés en bronze, dont les trois quarts étaient bouchés et il avait quatre jeux, ce qui faisait donc un clavier de treize notes. Aussi bien, ignorons-nous ce qu'étaient ces notes, qui n'étaient certainement pas disposées selon notre gamme d'aujourd'hui, mais bien plutôt selon les tropes ou modes utilisés là où l'hydre était construite. Selon l'importance de l'hydre, l'ambitus pouvait dépasser ou non l'octave. Les hydres les plus complètes pouvaient sans doute comporter les notes des six tropes réunis. Mais ces modes pouvaient eux-mêmes être pris à des diapasons différents; selon la hauteur du tuyau le plus grave. Mais il est bien triste de penser que la décadence de l'empire romain, la montée du christianisme et l'accumulation des invasions barbares aient si bien anéanti le patrimoine des civilisations gréco-romaines qu'aucun de ces instruments n'aient pu leur survivre et nous faire apprécier ce qui avait éveillé l'admiration de tant de peuples au point de rester encore dans la mémoire de leurs descendants, bien des siècles plus tard, comme des objets fabuleux et mythiques.

> Les sons que l'ouïe nous fait entendre constituent la seule de nos sensations à produire un effet moral.
>
> ARISTOTE.

Tout nous permet de penser que l'hydre, une fois inventée et construite, devint aussitôt populaire et fut l'objet d'une utilisation constante aussi bien chez les grands que dans la vie quotidienne du peuple. Le premier argument à l'appui de cette hypothèse nous est donné par le fait que la femme de Ktésibios nommée *Thaïs* a exercé la profession d'organiste durant la vie de son mari. Elle fut, en somme, la première organiste de l'histoire. Mais un document de la plus haute importance nous est resté, précieux témoignage d'une olympiade musicale, daté d'environ 90 av. J. C. qui montre à quel point l'hydraule était devenue populaire et quels honneurs insignes : statue de bronze, décret gravé sur le temple d'Apollon, on réservait à celui qui savait en jouer brillamment. Ce témoignage montre aussi que l'orgue était pratiqué dans toutes les parties de la Grèce, puisque le vainqueur fut un Crétois, que beaucoup d'autres s'étaient mesurés à lui puisque la compétition dura deux jours entiers, que les auditeurs appréciaient fort cet instrument et que tous ces musiciens devaient posséder un vaste répertoire et, probablement, improviser. Durant ces jeux musicaux de Delphes, les grecs ont la possibilité d'apprécier les « subtilités de l'aulédie et de la citharédie, ils paraissent goûter vivement les sonorités du nouvel instrument à sons fixes, dont le charme est d'une nature tout à fait différente » (J. Perrot). L'enthousiasme des auditeurs transparaît en effet dans leur décret et montre à quel point l'hydre était déjà, un siècle avant notre ère, devenue célèbre et quelle place de choix on lui réservait dans les concours musicaux. Il est important de lire ce texte en son entier pour en apprécier la saveur.

Sous l'archontat de Cléandre, fils de Timon; Politès, fils d'Asandros, Euclide, fils d'Héraclide, Dion, fils de Callias, Théoxène, fils de Polyon, étant bouleutes il a été décidé ce qui suit dans l'agora sacrée de la ville de Delphes :

A savoir l'ambassade envoyée par la cité auprès d'Antipatros, fils de Breucos et citoyen d'Eleuthernes, joueur d'orgue hydraulique; la venue de ce dernier à Delphes, sur l'invitation des archontes de la cité; le fait qu'il concourut deux jours durant et se couvrit de gloire d'une façon remarquable, digne du dieu de la cité d'Eleuthernes comme de la nôtre, raison pour laquelle il fut couronné au concours, il recevra une statue de bronze et toutes les marques d'honneur en récompense de ses exploits.

Pour ces raisons, plaise à la Bonne Fortune que soit décerné l'éloge d'Antipatros, fils de Breucos, d'Eleuthernes, joueur d'orgue hydraulique, pour sa révérence et sa piété à l'égard de Dieu, pour la prédilection qu'il manifeste pour son art et pour sa bienveillance envers notre cité.

D'autre part, que soit décerné l'éloge de son frère Cryton, fils de Breucos, d'Eleuthernes, et qu'on leur donne, à eux et à leurs descendants, de la part de la cité, la proxénie, la priorité pour consulter l'oracle et aller devant le tribunal, le droit d'asile, l'exemption de toutes les charges financières, la proédrie dans tous les concours organisés par la cité, le droit d'acquérir terres et maisons à Delphes et tous les autres privilèges que possèdent les proxénètes et les bienfaiteurs de la cité. Que les archontes leur envoient les plus beaux présents et les invitent, eux et leurs compagnons, au prytanée, pour le repas commun de la cité; qu'enfin les archontes fassent graver le texte de ce décret à l'endroit le plus en vue du temple d'Apollon et envoient une délégation à la cité d'Eleuthernes pour que celle-ci en prenne connaissance.

Jamais, dans le monde des arts, il ne nous est resté jusqu'aujourd'hui un tel exemple de déférence, de glorification de louange et d'exaltation réservées à un musicien ni à aucun autre artiste! L'hydre avait donc non seulement pris une place prépondérante parmi tous les autres instruments, mais encore avait gagné de nombreux amateurs pour le jouer, et son rôle dans la vie musicale en général, devenait important. Pour cette raison, il ne devait pas cesser d'évoluer ni dans son emploi ni dans sa facture. Dès le premier siècle apparut l'orgue à soufflets de deux manières : soit pour remplacer les

pompes tout en gardant la régulation de l'air par l'eau, soit en remplacement de tout le système d'alimentation. Mais ce principe, tout en simplifiant beaucoup les instruments qui devenaient plus légers, avait pour inconvénient de rendre plus sensibles les secousses de vent provoquées par l'absence de régulation. Aussi, ces orgues étaient-elles plus petites, avaient-elles moins de tuyaux et demeurèrent-elles une sorte de succédané de l'hydraule, dont elles continuaient, d'ailleurs, à porter le nom. Lisons ce petit passage du grammairien Jullius Pollux, du IIe siècle :

> L'hydraule ressemble à une syrinx renversée; ses tuyaux sont en bronze et soufflés par en-dessous. Le plus petit de ces instruments est alimenté par des soufflets; dans le plus grand, c'est l'eau qui comprime le vent. Le second dispose de multiples sons et la voix de ses tuyaux de bronze est très ardente.

Ainsi, comme pour assurer son hégémonie, l'hydre devient plus importante en possédant des tuyaux de plus en plus grands, c'est-à-dire de plus en plus graves. Son utilisation se fit plus fréquente et dans des circonstances toujours plus variées. Il semble bien cependant que cet instrument n'ait jamais pénétré qu'exceptionnellement dans le temple. Un seul document témoigne d'un tel emploi, une inscription découverte dans l'île de Rhodes, rappelant les libéralités faites par Marcus Aurelius Cyrus vers le IIIe siècle à l'occasion de son accession au sacerdoce pour le culte de Dyonisos « ... Il a donné aussi trois cent soixante deniers au joueur d'orgue hydraulique chargé de réveiller le dieu... » Ce rôle liturgique de l'hydraule était certainement très rare. Mais d'autres écrits témoignent de ce que l'hydre était jouée régulièrement pour le plaisir des Légions campées dans les pays les plus éloignés et que des concerts d'orgue hydraulique se donnaient dans les plus petites villes de garnisons. A ce titre l'inscription trouvée sur un sarcophage à Aquincum

révèle l'existence d'un couple d'organistes dont le mari, voué au service de la IIe Légion Adjutrix, resté inconsolable par la mort précoce de son épouse, reconnaît humblement la supériorité d'un talent qui s'était exercé de nombreuses fois en d'agréables concerts publics, où l'on appréciait « le délicat toucher de ses doigts habiles ». Il s'agissait d'Aelia Sabina et de T. Aelius Justus.

Mais les attributions de l'orgue ne se limitaient pas alors au pur plaisir ou à la gratuité du concert. Elles s'étendaient aussi bien aux exigences des activités guerrières. Ainsi, Bélisaire, général en chef des armées de Justinien, aurait ordonné de jouer de l'orgue dans les postes militaires pendant les gardes de nuit, pour empêcher les soldats de sombrer dans le sommeil. Ainsi, l'orgue-sirène, appelé Magréphah, par le Talmud, aurait servi aux Grecs dans les guerres pour appeler du secours, pour demander des approvisionnements ou tout simplement pour signaler l'alerte. A cet effet, on faisait sonner la « Grande Bouche à la Voix Éclatante » dont le son portait à 60 milles. Cet instrument aux dimensions colossales était hydraulique et possédait 10 tuyaux polyphones, tous percés de 10 trous. On voit bien par là toute la distance qui sépare une telle conception de celle qui ne veut, en temps de guerre ou même de paix, utiliser l'art que pour le repos du guerrier.

Un autre emploi inattendu de l'Hydre, fut l'utilisation de cet instrument à des fins thérapeutiques. On connaît le rôle bienfaisant que les adeptes de « la musique des sphères », les Pythagoriciens, accordaient à la musique en général, capable de restituer ici-bas l'harmonie céleste. Dans cet esprit, sans doute, pour tenter d'apaiser les accès de folie de l'empereur Justin II (574-576), on faisait jouer de l'orgue nuit et jour près de sa chambre et, tant qu'il entendait cette musique, l'empereur restait calme. Ce pouvoir lénifiant de la musique avait parfois de néfastes effets. Pausanias, dans sa *Des-*

cription de la Grèce, déclare : « qu'au cours de la seconde Tythiade, on avait supprimé le chant de la Flûte parce qu'on pensait que sa musique était d'un mauvais présage pour les concurrents, parce que les sonorités étaient mornes et sinistres et qu'elles avaient le ton des lamentations ». Il y aurait certainement beaucoup à dire sur les pouvoirs contradictoires de la musique en général et de l'orgue en particulier dans les domaines physiques et psychiques. Il est sans doute trop simple et d'ailleurs faux, de dire que la musique adoucit les mœurs. Observons les coutumes et le comportement des musiciens, notamment des organistes entre eux, et nous serons vite persuadés du contraire. Plotin, dans sa IVe Ennéade, avait résolu cette énigme le plus simplement du monde en disant que « la musique rend les hommes meilleurs ou pires ».

> Aussi saviez-vous qu'ainsi que la lutte, la course, le saut, l'escrime et tels autres exercices, étaient reçus pour nécessaire entretien de la santé corporelle, la musique servait d'exercice pour réduire l'âme en une parfaite tempérie de bonnes, louables et vertueuses mœurs et que par l'oreille les sons étaient transportés aux parties spirituelles.
>
> PONTUS DE TYARD.

Très vite, l'hydraule conquit le monde romain. Elle le conquit aussi bien dans ses villas particulières que dans la rue et dans les amphithéâtres. On sait que l'hydre était devenue l'auxiliaire habituel des jeux de l'amphithéâtre et le passe-temps favori de quelques empereurs mélomanes. Elle accompagnait les jeux et les combats de gladiateurs. De nombreux bas-reliefs en témoignent. L'essedaire manipulait les armes sur son char en se réglant sur les rythmes de l'orgue. Tout cela peut donner aussi une idée de la puissance de cet instrument car il fallait bien qu'on l'entendît au milieu du vacarme des jeux et des cris de milliers de spectateurs. On apportait donc l'hydre dans l'arène et les deux pompes ou soufflets étaient manœuvrés par de jeunes éphèbes. L'organiste, dont la tête surgissait des tuyaux observait les jeux ou les divers instruments qu'il accompagnait. Car il était fréquent que l'orgue fût accompagné ou accompagnât d'autres instruments. Le plus souvent, c'était le cor ou la trompette. Voici quelques exemples d'ensembles que l'on pouvait rencontrer : *orgue* et *cor,* ou *orgue* et *trompette,* ou *orgue, 1 trompette* et *2 cors,* ou *syrinx, aulos* et *2 orgues,* etc. Depuis Néron, qui fut un musicien averti et qui, peu avant sa mort avait fait l'acquisition d'un nouvel orgue dont il étudiait avec passion le mécanisme et qu'il se proposait de jouer bientôt en public, d'autres empereurs furent séduits par cet instrument et le jouèrent, tels *Héliogabale* et son successeur *Alexandre Sévère. Galien* souvent sortait de son Palais au son de la Tibia et rentrait au son de l'orgue, car à l'instar des

Basileus, il se faisait toujours accompagner de musique.

A l'occasion de certaines fêtes populaires, les orgues sont également amenées et jouées dans les rues de la ville et constituent donc une attraction tout à fait particulière, plus recherchée que le jeu des bouffons ou le concert des tibicines. Julien, dit l'Apostat, sut décrire de façon si poétique un instrument qui, lui, semble bien être de facture différente de l'hydre. On y voit pour la première fois figurer une « outre » qui serait un réservoir-régulateur d'air assumant la fonction de l'eau. Ce serait donc l'ancêtre de l'orgue pneumatique moderne, semblable à ces orgues représentées sur l'obélisque de Théodose, à Constantinople :

> Je vois ici une autre espèce de chalumeau; sans doute ont-ils poussé sur un sol d'airain. Sauvages, ils ne sont pas agités par nos vents; mais un souffle, issu d'une outre en peau de taureau, chemine au-dessous des pieds de roseaux percés avec art. Et un homme fier, aux doigts agiles, se tient debout, manipulant les touches qui font parler les tuyaux. Ceux-ci, bondissant, expriment un son délicat.

Cet orgue devait avoir des sonorités plus fines, plus douces que celui décrit par Claudien, à l'occasion d'une grande fête donnée pour l'accession au consulat, en 399, de Aallius Théodorus. Des réjouissances sont organisées pour le peuple avec grands jeux, bouffons, mimes, joueurs de Tibia et de cithare, danseurs, etc. Et enfin, il y faut, ce que l'on n'oublie jamais pour couronner les grandes cérémonies, ce qui est nécessaire à toute pompe, à toute réjouissance, un concert d'orgue :

> « Que celui qui, par un toucher léger, produit de grandioses sonorités, règle les innombrables voix d'une moisson de tuyaux d'airain; que ses doigts, errant sur le clavier de l'instrument, le fasse tonner, tandis qu'à l'intérieur il agite violemment, avec un puissant levier, les eaux qui sont tourmentées pour donner une belle musique. »

POSTMARTIOSLABORES OSIDIVISOMETIRILIMITECLIO
ETCAESARUMPERENNES UNALEGESUIUNOMANANTIAFONTE
VIRTUTIBUSPERORBEM AONIOVERSUSHEROIIUREMANENTE
TOTLAUREASVIRENTES AUSURODONETMETRIFELICIATEXTA
ETPRINCIPISTROPAEA AUGERILONGOPATIENSEXORDIAFINE
FELICIBUSTRIUMPHIS EXIGUOCURSUPARVOCRESCENTIAMOTU
AUGUSTARITESAECLIS ULTIMAPOSTREMODONECFASTIGIATOTA
EXSULTATOMNISAETAS ASCENSUIUGICUMULATOLIMITECLAUDAT
URBESQUEFLOREGRATO UNOBISSPATIOVERSUSELEMENTAPRIORIS
ETFRONDIBUSDECORIS DINUMERANSCOGENSAEQUARILEGERETENTA
TOTISVIRENTPLATEIS PARVANIMISLONGISETVISUDISSONAMULTUM
HINCORDOVESTECLARA TEMPORESUBPARILIMETRIRATIONIBUSISDEM
CUMPURPURISHONORUM DIMIDIUMNUMERORYTHMOTAMENAEQUIPERANDO
FAUSTOPRECANTURORE HAECERITINVARIOSSPECIESAPTISSIMACANTUS
FERUNTQUEDONALAETI PERQUEMODOSGRADIBUSSURGATFECUNDASONORIS
JAMROMACULMENORBIS AERECAVOETTERETICALAMISCRESCENTIBUSAUCTA
DATMUNERAETCORONAS QUISBENESUBPOSITISQUADRATISORDINEPLECTRIS
AUROFERENSCORUSCAS ARTIFICISMANUSINNUMEROSCLAUDITQUEAPERITQUE
VICTORIASTRIUMPHIS SPIRAMENTAPROBANSPLACITISBENECONSONARYTHMIS
VOTAQUEIAMTHEATRIS SUBQUIBUSUNDALATENSPROPERANTIBUSINCITAVENTIS
REDDUNTURETCHOREIS QUOSVICIBUSCREBRISIUVENUMLABORHAUDSIBIDISCORS
MESORSINIQUALAETIS HINCATQUEHINCANIMATQUEAGITANSAUGETQUERELUCTANS
SOLLEMNIBUSREMOTUM COMPOSITUMADNUMEROSPROPRIUMQUEADCARMINAPRAESTAT
VIXHAECSONARESIVIT QUODQUEQUEATMINIMUMADMOTUMINTREMEFACTAFREQUENTER
TOTVOTAFONTEPHOEBI PLECTRAADAPERTASEQUIAUTPLACITOSBENECLAUDERECANTUS
VERSUQUECOMPTASOLO IAMQUEMETROETRYTHMISPRAESTRINGEREQUICQUIDUBIQUEEST

AUGUSTOVICTOREIUVATRATAREDDEREVOTA

Poème de Porphyre Optatien.

Pour ces deux descriptions, on remarquera combien les claviers semblaient faciles à jouer et se prêter à un jeu de virtuose. On parle de « doigts agiles... bondissant », de « toucher léger » de doigts « errant sur le clavier ». Cette mécanique simple devait donc être aussi légère que le fut ensuite celle, plus compliquée, du XVIIIe siècle ou même d'aujourd'hui.

Notons aussi que, dès le IVe siècle, les noms d'organum ou d'hydraulus sont indifféremment donnés à des instruments qui sont, soit des hydres, soit des orgues à soufflets. Il est donc parfois difficile de savoir s'il s'agit de l'un ou de l'autre. Lisons ici cet extrait d'un curieux poème de Porphyre Optatien, contemporain de Constantin. Ce poème, véritable calligramme forme une partie d'un Panégyrique adressé à l'empereur et composé de trois parties dont l'une épouse, par la disposition des vers, la forme d'un autel pythique, l'autre d'une syrinx et la troisième de tuyaux d'orgue. Les vers, de plus en plus longs, figurent la forme progressive des tuyaux alors qu'une dédicace forme le clavier et que d'autres vers, courts et égaux, représentent le sommier. Les dimensions de ce poème nous empêchent, hélas, de le traduire dans son entier et d'en révéler un des principaux attraits : sa morphologie graphique.

Telle sera l'espèce la plus appropriée à des chants variés :
Qu'elle surgisse, féconde en degrés sonores, parmi les modes
Enrichie de tuyaux croissants, en un airain arrondi et creux.
Par dessous, avec des touches quadrangulaires bien alignées,
La main de l'artiste ferme et ouvre en mesure les souffles,
Faisant apprécier l'harmonie par d'agréables rythmes. Plus bas
Se trouve une onde cachée et poussée par des vents empressés.
Par gestes alternatifs, l'effort bien régulier de jeunes gens les
Anime en les agitant, les accroît en les comprimant, d'ici et de là.

A la lumière de ces textes, on se prend à envier, à désirer cet instrument qui, en ce temps, pouvait venir vous surprendre dans votre demeure, qui avait accès

aux différentes formes de votre vie publique et privée, que l'on pouvait toucher, voir, palper et mesurer et qui cependant gardait son mystère et ne perdait rien de son caractère presque mythique, comme nous le montre ce passage extrait du *Banquet des Savants,* œuvre du grammairien Athénée, écrite au IIe siècle probablement sous le règne de Commode :

> ...on entendit, dans le voisinage, le son d'un hydraulis, si agréable et si charmeur qu'il nous fit tous nous retourner, fascinés par l'harmonie. Alors Ulpien, tournant les yeux vers le musicien Alcide : « Entends-tu, dit-il, toi, le plus musicien des hommes, cette belle symphonie qui nous a fait nous retourner, ravis?... »

Ce ravissement, nous le gardons encore maintenant, mais nous déplorons que l'orgue soit devenu si lointain, que le charme de ses timbres soit aujourd'hui balancé par son caractère inamovible et inaccessible, que cette belle symphonie soit devenue un chant éloigné, relégué dans le creux des voûtes, planant au-dessus de nos têtes, sans jamais s'arrêter à notre oreille, sans jamais s'adresser directement à notre esprit, que l'orgue nous ait en quelque sorte quittés pour jouer les archontes et les thaumaturges.

C'est pourquoi le propos et l'aboutissement de ce livre seront une recherche de cet orgue antique, un retour vers ce qu'il avait d'humain, de mesuré, de palpable et un moyen de retrouver toutes ces qualités dans un instrument riche cependant de toutes les subtilités acquises au cours des siècles; un avenir que l'orgue irait en quelque sorte puiser dans son souvenir.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

BAUDELAIRE.

Ce ravissement, les époques futures l'ont goûté aussi; mais avec un grand hiatus, celui de l'ère chrétienne qui a longtemps désiré le refouler, l'anéantir ou l'ignorer. Selon l'affirmation de Clément d'Alexandrie : « La syrinx doit être laissée aux bergers et l'aulos aux hommes superstitieux qui s'adonnent à l'idolâtrie » et pendant de longs siècles, l'attitude des Pères de l'Église fut celle d'un refus, d'un rejet de tout ce qui était œuvre d'art en général, œuvre de l'esprit non asservie au dogme et, en particulier, de la musique. C'est un principe bien fréquent et connu aujourd'hui que lorsqu'il s'agit de remplacer une civilisation par une autre, on supprime et interdit tout ce qui pouvait en faire la gloire et même ce qui pouvait purement et simplement la rappeler. Au mieux, pouvait-on considérer l'attitude de saint Augustin comme nuancée et tolérante lorsqu'il disait : « Quand il m'arrive d'être plus ému du chant que des paroles chantées, c'est, je l'avoue, une faute qui mérite pénitence. » Encore admettait-il que l'on chantât, mais non que la musique fût remarquée, ce qui, à la réflexion, est peut-être pire qu'un refus total. La musique entrait dans l'église comme les forces du mal dans le paradis terrestre. « L'aulos est l'image même du Serpent, qui représente le mauvais démon par qui Ève a été trompée. C'est pour traduire son exemple que l'aulos a été inventé et pour faire tord au genre humain! » Cette déclaration d'Épiphane allait précisément contrarier ce que les Ophites, les Gnostiques considéraient comme l'origine du monde, le Serpent ailé, principe de la création et principe du cosmos. C'est lui qui leva les ténèbres, Lui, le Premier né, qui pénétra dans les eaux et engendra l'homme.

On donna ainsi à l'instrument de Marsyas une mauvaise réputation. Selon Juvénal, il inclinait à l'amour physique et l'aulos détenait les pouvoirs d'Aphrodite, ce qui conduisit la morale chrétienne à y reconnaître les puissances du mal. Saint Justin bannit de son église tous les instruments et s'en tint au seul chant de la voix. D'autres refusaient même l'art vocal. On refusait aussi le baptême à ceux qui jouaient de quelque instrument de musique s'ils n'acceptaient de changer aussitôt de métier. Le conseil d'Arles, en 314, avait excommunié tous les « théatrici ». D'après Isidore de Séville, étaient assimilés aux gens de théâtre, les joueurs de lyre, les joueurs de cithare et les organistes : saint Jérôme aussi, donnant des conseils à une mère pour sa fille, lui recommandait de faire en sorte « qu'elle fût sourde aux instruments de musique », comme s'il s'agissait d'un des conseils élémentaires de la bonne éducation. Tout ceci n'empêche pas cependant les Pères de l'Église de se souvenir de leur culture de réthoriciens et d'utiliser parfois dans leurs textes, de façon inattendue, ces mêmes instruments de musique, bannis de leur religion, pour appuyer d'une métaphore ou d'un symbole tel argument dogmatique ou tel chant laudatif. Ce lyrisme mis au service et à la gloire de la religion réveillait l'idée de ces orgues, de ces syrinx, de ces cithares entendues autrefois, mais devenus le symbole d'une civilisation qu'il fallait écraser. Ainsi ce souvenir était-il demeuré assez vif dans l'esprit de chacun d'eux pour donner naissance à des images, naïves sans doute, mais des plus flatteuses et des plus enthousiastes. Prudence, un jour, défiant le paradoxe, se laisse entraîner à écrire ce poème :

Tous les sons éclatants que la trompette recourbée mugit dans le bronze [creux
Tout ce qu'un souffle puissant tire au plus profond de la poitrine
Tout ce que la pudique cithare et la lyre font retentir,

Tout ce que les orgues aux tuyaux inégaux déversent d'harmonie...,
Tout cela célèbre le Christ, tout cela chante le Christ.

Ce qui ne l'empêche pas un autre jour, d' « ordonner qu'on arrête la musique : orgues, sambuques, cithares, flûtes et trompettes : la folle superstition se tait... ».

C'est ainsi que cette « folle superstition » ou plutôt ce paganisme dangereux dont la musique est accusée anéantit peu à peu l'usage des instruments, en tous cas, de certains instruments de musique; et s'il n'avait été repris, continué et répandu par l'Empire d'Orient, l'orgue eût été à jamais soustrait de ce monde, oublié, détruit, car, jusqu'au IX[e] siècle où l'orgue nous revint par l'intermédiaire de Constantinople, aucune trace ne subsista de lui, si ce n'est, dans l'esprit de beaucoup, le souvenir d'un instrument fabuleux, unique, symbole de puissance, de grandeur, de faste et de magnificence.

Nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges :
Rien ne vaut la douceur de son autorité;
Sa chair spirituelle a le parfum des Anges,
Et son œil nous revêt d'un habit de clarté.

BAUDELAIRE.

Un tel symbole, l'orgue le demeura durant tout le règne des Empereurs romains d'Orient. Chez eux, l'orgue faisait corps en quelque sorte avec la pompe impériale. Ses clameurs représentaient au mieux la majesté du pouvoir et donnaient le ton à la munificence des cérémonies. L'orgue était un objet de prestige jamais oublié lorsqu'un ambassadeur venait rendre visite. En Europe occidentale l'invention de Ktésibios était peu à peu rayée des instruments de musique et disparaissait inéluctablement au point de n'exister plus, au VIIIe siècle, si ce n'est par les étranges descriptions qu'en faisaient ceux qui avaient voyagé ou par les ouvrages des anciens, en revanche, la tradition s'était poursuivie avec vivacité dans tout l'Orient. Mais la facture de ces instruments n'évolua pas ou peu durant les dix siècles du règne de Byzance car l'artisanat était méprisé par les esprits cultivés. Il semble bien que le seul principe désormais appliqué fût celui de l'orgue à soufflet. On ignore qui fit l'invention du soufflet-compensateur sans lequel l'orgue pneumatique n'eût jamais pu concurrencer l'hydraule. Mais ainsi complété, l'orgue pneumatique était plus léger, plus transportable. Le soufflet-compensateur était, d'ailleurs, déjà utilisé par la cornemuse, instrument répandu dès le siècle d'Auguste.

La tradition de l'orgue à Byzance se fit dans le prolongement et dans l'amplification de celle de Rome. L'orgue ne manquait jamais aux fêtes officielles, au couronnement nuptial d'un Basileus, au couronnement et au mariage d'une Augusta; il arriva même que l'on jouât de deux ou trois orgues en même temps disposées à différents emplacements. Avant chaque course, les orgues

étaient portées à l'hippodrome et jouées durant tout le spectacle. Les chanteurs, les instrumentistes et les organistes se tenaient alors au-dessous de la tribune officielle et se faisaient entendre ensemble ou tour à tour : lors des fêtes données en l'honneur du démarque, le dème se rendait dans la.cour de celui-ci accompagné de son orgue. Alors qu'une nouvelle fiancée était conduite au-devant de son futur époux, les deux factions arrivaient et se rencontraient avec leurs propres orgues.

De même que l'Empire romain d'Occident, celui d'Orient connut plusieurs empereurs musiciens qui s'intéressèrent à l'orgue ou en jouèrent. Julien l'Apostat, Constantin Copronyme qui offrit un orgue à Pépin le Bref et Théophyle qui en construisit lui-même. On le disait bon musicien et grand amateur d'orgue. Il construisit deux très grandes orgues toutes resplendissantes d'or et ornées de toutes sortes de pierres précieuses. Constantin Porphyrogénète ordonnait que l'on jouât l'orgue en maintes circonstances et Basileus Alexis III fit édifier un théâtre avec un orgue « et installa les soufflets des orgues aux multiples tuyaux près de l'entrée, sous les arcades ». Outre les orgues existant en grand nombre dans le palais et les principaux monuments de la ville, les empereurs possédaient un orgue dans leur résidence, qui leur appartenait en propre et cet orgue avait des tuyaux dorés ou peut-être même en or massif. Il n'était joué que dans des circonstances particulièrement solennelles. Nous possédons une description de cet emploi, faite par un Arabe, Harun ben-jahra, prisonnier de guerre de l'empereur Basile Ier en 867. Un banquet fut offert aux captifs musulmans le jour de Noël et la scène y est ainsi décrite :

> Les Musulmans sont conduits vers une table où l'on voit une multitude de mets chauds et froids. Puis le héraut fait cette proclamation : « Par la tête de l'Empereur, ce repas ne contient pas de viande de porc »; puis on apporte les mets dans les plats d'or et

d'argent. On introduit ensuite une chose appelée *al-urgana;* c'est un objet en bois, de forme carrée, ayant l'aspect d'une presse à huile; cette presse est tapissée d'un cuir très fort et supporte soixante tuyaux de cuivre. La partie des tuyaux située au-dessus du cuir est recouverte d'or, mais on n'en voit qu'une partie du fait que chaque tuyau dépasse son voisin d'une petite longueur. De chaque côté de l'objet carré se trouve un trou : on y introduit des soufflets semblables à ceux des forgerons. Deux hommes commencent alors à les manœuvrer, puis arrive l'organiste, qui fait chanter les tuyaux. Chaque tuyau donne un son proportionnel à sa hauteur et célèbre l'Empereur, tandis que tout le peuple est assis à table.

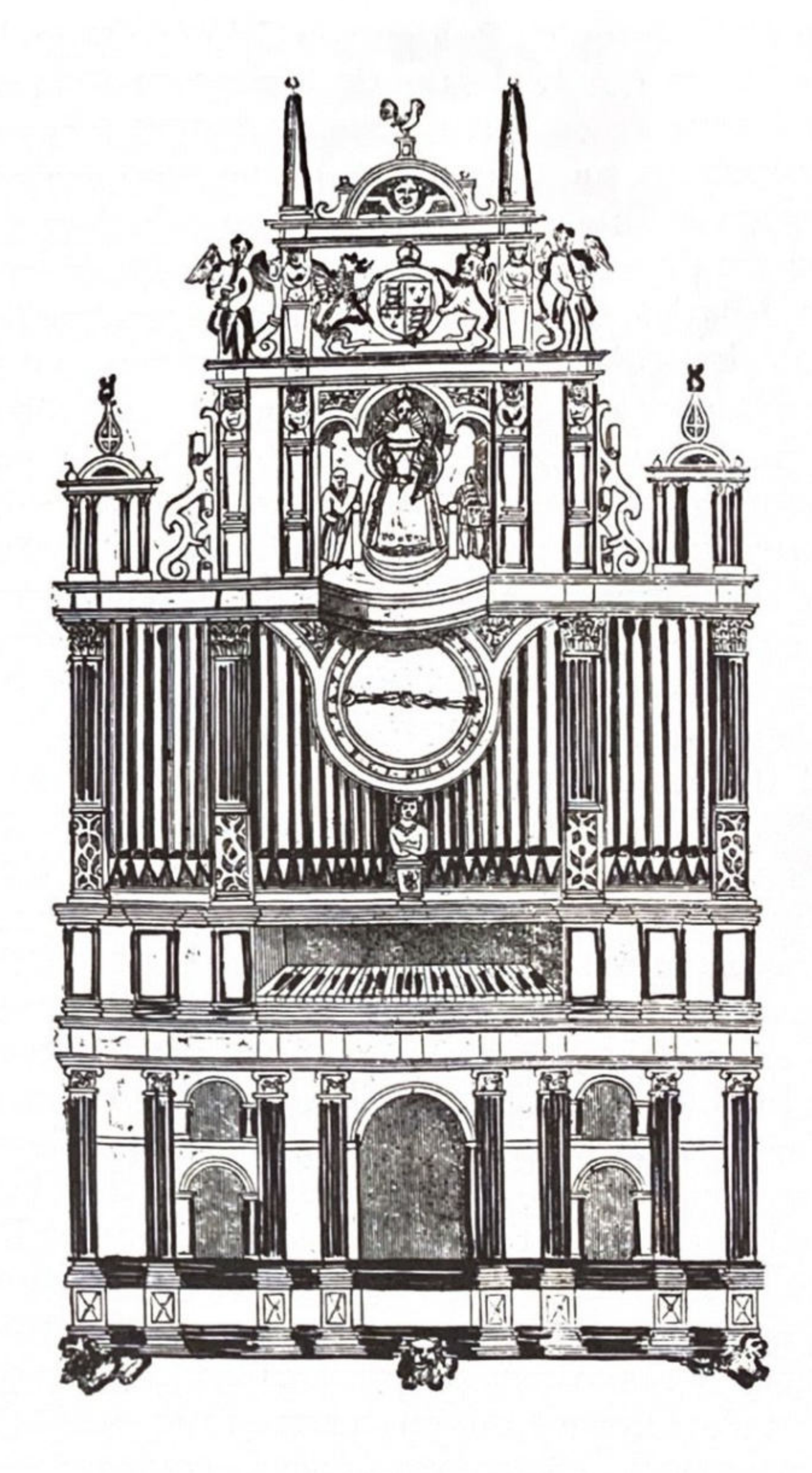
Du temps de Constantin VII et de Romain Ier, dans le grand triclinium de la Magnaure, il y avait deux grandes orgues d'or disposées entre les colonnes du portique. Puis à droite, du côté de l'est, on pouvait voir l'orgue d'argent de la Faction des Bleus, et à gauche, de l'autre côté, l'orgue d'argent de la Faction des Verts. Nous avons, par l'intermédiaire d'un texte arabe, une idée de la manière dont la musique d'orgue fut goûtée et quelle extraordinaire influence elle pouvait exercer sur ses auditeurs. Jean Perrot situe la scène entre 813 et 825 :

...un jour, Isma'il ibn al-Hâdi entrait chez Al-Ma'mun quand il entendit une musique qui attira son attention. Alors Al-Ma'mun lui dit : « Qu'avez-vous? – J'ai entendu quelque chose, répondit-il, qui m'a troublé, et cependant j'ai été le plus ardent à nier le fait que l'orgue byzantin faisait mourir de plaisir; mais maintenant je puis affirmer que c'est vrai. »

L'influence des Pères toucha aussi le clergé byzantin, qui chassa de l'église toute musique instrumentale pour la réserver à la stricte limite de la vie publique, attitude dont elle ne se départit plus puisque de nos jours encore seul l'art vocal est toléré pendant l'office divin. Objet de luxe, l'orgue suscitant l'envie et l'admiration de tous était devenu également le plus éloquent moyen de manifester sa reconnaissance et l'instrument idéal des intrigues diplomatiques. Nous avons déjà eu l'occasion de par-

ler du présent fait par Constantin Copronyme à Pépin le Bref, mais il y eut encore, à la veille de l'invasion turque, un cadeau semblable, qui entraîna sans doute à peu près les mêmes conséquences musicales, quoique plus tardives. Constantin XI Dragasès envoya Phrantzès demander la main d'une princesse ibérienne. Parmi les nombreux présents dont fut chargé l'ambassadeur se trouvait un orgue, et non seulement l'orgue mais également les organistes. Ainsi fut révélée au peuple subjugué et ravi, une musique jusqu'alors inouïe. Peut-être était-ce là le premier élan donné dans ce pays à la carrière de cet instrument qui devait ensuite, dans la péninsule, prendre un essor tout particulier, et si caractéristique.

De cette manière l'orgue était rapidement devenu, par son importance, sa complexité, le luxe des matériaux et de la décoration qui présidaient parfois à sa construction et enfin par le mystère de son fonctionnement, la richesse et la puissance de ses timbres, l'objet idéal des présents royaux faits dans un but mondain ou politique avec lequel on espérait gagner les bienfaits ou incliner un potentat étranger. Or si les présents ainsi faits provoquaient à chaque fois l'admiration et excitaient les esprits, il est intéressant de constater par ailleurs qu'ils atteignirent rarement leur but; le calcul politique se révélait à chaque fois erroné et sans doute serait-il intéressant de faire l'histoire de la carrière mondaine et politique de l'orgue profane. Dans cet ordre d'idées il y aurait à mentionner, juste retour de ces cadeaux faits d'Orient à Occident, celui que la reine Elizabeth Ire d'Angleterre fit en 1599 au sultan turque Mehmed III à Constantinople. Cet orgue avait été construit par le facteur Thomas Dallam qui fut chargé de le transporter et de le remonter sur place. Pour apprécier ce geste, il convient peut-être de rappeler que pendant plus de 150 ans, le royaume ottoman s'était étendu, après la conquête de Belgrade en 1521 devant les portes de Vienne comme une sorte de



Cadeau de la reine Elizabeth Ire d'Angleterre au sultan turc Mehmed III, ainsi présenté dans le « State Papers » du 31 janvier 1599 : « Here is a great and curious present going to the great Turk, which no doubt will be much talked of, and be very scandalous among other nations, specially the Germans. »

rideau de fer jusqu'en Pologne, la Crimée, Basra, la Mer Rouge. Avant que la défaite de Vienne en 1683 mît un terme à cette rageuse conquête le danger turc eut des retentissements sur toute la politique européenne et le plan secret d'Elizabeth, semblable en cela à celui, cinquante ans plus tôt élaboré par François Ier contre l'empereur Charles Quint, était d'encourager les Turcs à attaquer les colonies espagnoles; constant paradoxe, mais politiquement efficace qui consiste à s'allier avec l'ennemi. Elizabeth avait déjà fondé « the Company of Merchants of the Levant », et cette compagnie du Levant avait conquis un monopole avec Venise et la Turquie pour douze années. Ainsi Elizabeth eut-elle l'occasion de faire plusieurs séries de présents : plateaux d'argent, vêtements luxueux, bijoux pour les femmes, différents chiens, et une précieuse horloge d'argent. Puis le sultan Murad III mourut en 1595, laissant 20 fils et 27 filles. Son héritier Mehmed III fit, selon la coutume turque, étrangler ses 19 frères afin de monter sur le trône en toute quiétude.

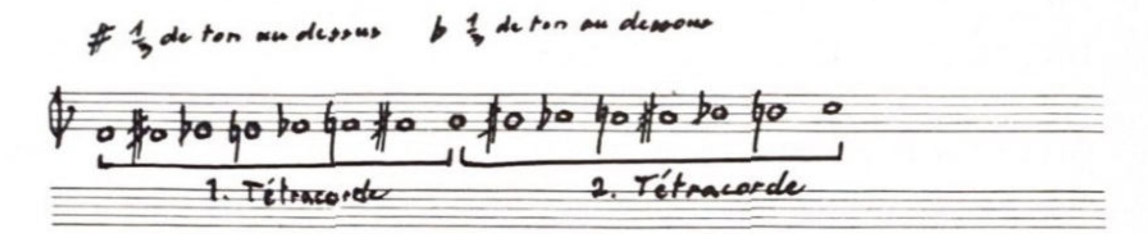
Mais les présents faits sous l'ancien règne s'avéraient désormais vains et il importait de renouveler les efforts auprès du nouveau prince. Ainsi fut-il conclu un accord avec le joaillier Randolph Bull pour qu'il livrât un orgue somptueux dont le mécanisme était relié à celui d'une horloge d'automates et d'un jeu de cloches, le tout amplement argenté et doré. Le facteur Thomas Dallam raconte longuement dans son journal les différentes et nombreuses péripéties de son voyage entrepris sur l' « Hector », un voilier commercial armé de 27 canons qui, chargé de l'orgue mis en caisses, transportait de surcroît vêtements, chaussures, épées, couteaux, sucre, vinaigre, huile, noix de muscat et épices et même un virginal destiné à distraire les heures d'ennui. Rien ne manqua, ni les combats contre les pirates en Atlantique ou en Méditerranée, ni les tempêtes, ni l'incarcération

du capitaine à Alger, ni l'attaque de la flotte turque, prolongeant la navigation sur de longues semaines si bien que le voyage dura plus de 6 mois, au cours duquel l'orgue fut considérablement détérioré par la rouille, le gonflement du bois, le décollement des placages et des décorations. Après cette mauvaise surprise à l'ouverture des caisses et un travail de restauration qui dura deux semaines, l'orgue fut monté au « Sérail » du palais de la Sultane, gardé par 50 soldats, dans l'antichambre même de ce bâtiment particulier où étaient exécutés les meurtres rituels des frères puînés. Dallam raconte comment le sultan resta plus de deux heures à contempler et à écouter l'orgue qu'il se plut à lui jouer et quels avantages et privilèges lui attirèrent les bonnes grâces du sultan. Ce cadeau cependant fut sans conséquence politique, comme bien d'autres et Elizabeth mourut en 1603 ainsi que Mehmed III.

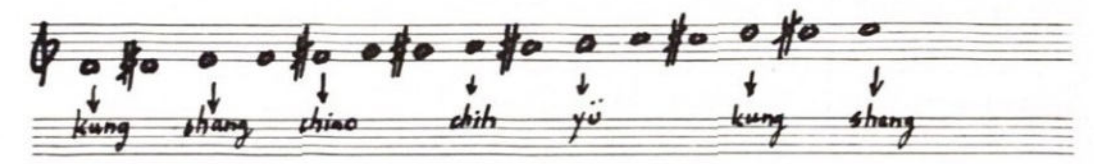
Toutefois, il est intéressant d'établir un parallèle entre le cadeau fait par Constantinople à la France et celui fait, 842 années plus tard par l'Angleterre à Constantinople. Juste retour d'Occident à Orient, plus d'un siècle après la chute de Constantinople et celle d'une civilisation qui nous avait donné l'orgue.

Si nous revenons maintenant au monde arabe, nous verrons qu'entre 1260 et 1264, le califat de Bagdad fit en effet cadeau d'un orgue à l'empereur Shi Tsu, petit-fils de Genghis Khan. Cet orgue, très important, possédait 90 tuyaux de bambou rouge, un clavier de 15 notes avec 6 jeux différents. Les 90 tuyaux étaient des anches dont les languettes étaient faites en bois de bambou. Mais il avait été construit selon les modes arabes et le chroniqueur chinois dit que cet orgue pouvait donner des notes séparées, mais aucune gamme, aucune mélodie audible. L'orgue fut transformé et accordé de nouveau selon les modes chinois et tout porte à croire, d'après la description qui en fut faite dans les chroniques du Céleste

Empire, que même la décoration en fut retravaillée sur place par les Chinois, illustrant ainsi, sans le savoir peut-être, l'éternelle querelle des iconoclastes. Selon l'excellente étude faite par Frédéric Jakob, « Die Orgel als fürstiches Geschenk » éditée par le facteur d'orgue Kuhn de Männedorf Suisse, la gamme utilisée par les Arabes à l'époque d'Harun Al Rachid était formée de tiers de tons, divisée en deux tétracordes dont on ne peut donner par notre notation qu'une image approximative.



Par ailleurs, le système chinois utilisait, en dehors des modes pentatoniques, les modes de demi-tons ainsi divisés.



Cette gamme chromatique était la gamme officielle reconnue sous la dynastie Yuan (1280-1368) et elle comprenait le mode pentatonique classique formé de Kung, Shang, Chiao, Chih et Yü. On comprend alors pourquoi les Chinois considéraient l'orgue arabe comme inutilisable et durent le réaccorder. Nouvellement accordé cet instrument eut un tel succès que l'on en construisit dix autres à la cour impériale et qu'ils furent tous utilisés abondamment et dans l'orchestre même de la cour et durant tout le règne de la dynastie Yüan. Puis, curieusement, il fut totalement oublié.

Le monde arabe s'était aussi passionné pour l'orgue, mais il semble bien cependant que cet instrument ait été plus souvent mentionné que réellement

construit. Les allusions qu'on y fait sont bien souvent des interprétations de textes grecs ou latins traduits en arabe. Pourtant quelques descriptions sont faites de divers instruments et également de quelques constructions, ainsi à Damas au XIIe siècle, ce portrait du savant-médecin-musicien Abcil-Majd, « qui connaissait la science de la musique, jouait du luth, excellait dans le chant, s'exerçait sur le pipeau et les autres instruments. Il construisit un orgue (urghan), dans lequel il atteignit la perfection ». D'autres descriptions donnent des précisions qui semblent s'éloigner par certains détails de l'orgue byzantin ou grec. L'efficacité de l'instrument ainsi décrit semble bien en être décuplée, s'il faut en croire les réactions passionnelles et presque hypnotiques des auditeûrs. Nous rejoignons du reste ici ce que nous évoquions plus haut au sujet des effets profonds que la musique provoque sur l'âme et le corps des humains. Mais n'avons-nous pas parlé d'une femme qui tomba morte en entendant un orgue byzantin. Sur cet orgue que nous évoquerons, le vent était alimenté par quatre hommes et les tuyaux, de même longueur, étaient disposés sur de grandes outres; cet orgue faisait

> entendre un son merveilleux, vous faisant pleurer violemment. Et vous fait entendre un son vous contraignant au sommeil, car celui qui l'entend s'endort sur place. Et vous fait entendre un son apte à vous chagriner ou à vous divertir. Et vous fait entendre un son propre à vous rendre joyeux et à vous faire danser... un son qui vous enchante et transporte les sens... Cet orgue est l'une des meilleures productions complexes parmi les instruments sonores, avec les multiples façons de s'en servir, donnant tous les sons qu'on peut désirer et parlant tous les langages de la terre et des animaux aquatiques!

Peut-être s'agissait-il là d'un orgue qui comportait en même temps une partie d'automates. Car la science arabe de la facture d'orgue s'était probablement davantage développée vers la fabrication d'automates musi-

caux déjà conçus et inventés par Archimède et Ktésibios et repris et exploités également par les Byzantins.

On dit de l'automate d'Archimède qu'il aurait été formé d'un réservoir fermé dans lequel était amenée l'eau, celle-ci chassait l'air dans un conduit qui aboutissait à une flûte tenue par un personnage dont le corps et le cou cachait le conduit. On cite également l'œuvre d'un mathématicien alexandrin, contemporain d'Archimède dont le principe très ingénieux procurait non seulement un courant d'air perpétuel, mais encore était capable de reproduire une véritable mélodie : « L'instrument est composé de deux citernes se remplissant et se vidant alternativement par un système de soupapes commandé par une roue à aubes. Le vent qui en sort est dirigé vers une flûte pourvue de neuf trous pour donner neuf sons. Un cylindre comportant des dents disposées convenablement actionne, en tournant, de petits leviers qui ouvrent et bouchent les trous de la flûte. Aux bains impériaux de Byzance, on retrouvera un instrument identique qui chante « sans maître, par un mécanisme caché ». L'orgue arabe fut donc, sauf peut-être en Syrie, surtout représenté par les automates dont on ne citera ici qu'une description, celle de l'arbre du calife Al-Mugtadir fait vers 917 par les envoyés du Basileus :

> ...arbre d'argent, pesant environ une tonne et demie... et dressé au milieu d'un grand bassin circulaire rempli d'eau claire. L'arbre a dix-huit branches et chaque branche porte de nombreux rameaux sur lesquels se tiennent toutes sortes d'oiseaux d'or et d'argent, grands et petits. Beaucoup de branches de cet arbre sont en argent, quelques-unes sont en or et se dressent en l'air ornées de feuilles de diverses couleurs. Les feuilles frémissent quand le vent souffle, tandis que sifflent et chantent les oiseaux.

Montaigne, dans son journal de voyages, nous rapportera plus tard la description d'une œuvre semblable qu'il eut l'occasion de voir et d'entendre à Tivoli :

« La musique des orgues, qui est une vraie musique et d'orgues natureles, sonans toujours toutefois une mesme chose, se fait par le moïen de l'eau qui tumbe aveq grand violance dans une cave ronde, voutée, et agite l'air qui y est, et le contreint de gaigner, pour sortir, les tuyaus des orgues et leur fournir de vent. Une autre eau poussant une roue à tout certeines dents, faict batre par certein ordre le clavier des orgues; on y oit aussi le son de trompetes contrefaict... »

Car celui, Sire, lequel ayant un doux accord d'instruments ne s'en réjouit pas, ne s'en émeut point et de tête en pied n'en tressault point, comme doucement ravi, c'est signe qu'il a l'âme tortue, vicieuse et dépravée.

RONSARD.

Pendant ce temps, en Europe occidentale, l'orgue avait complètement disparu et l'on dut attendre, pour le voir revenir, le milieu du VIIIe siècle; ce retour coïncida avec l'avènement de la dynastie carolingienne. En 751, Pépin fut proclamé roi, puis sacré et couronné par l'archevêque Boniface, à l'instigation du pape Zacharie qui avait besoin du secours des Francs pour combattre les Lombards déjà maîtres d'une grande partie de l'Italie. Le pape Étienne II, successeur de Zacharie, était menacé de tout perdre. Il demanda en vain le secours du Basileus Constantin V, l'iconoclaste. Pépin envoya deux expéditions, reprit l'exarquat de Ravenne et délivra Rome en donnant toutes ses conquêtes au Pape. Pour amener le roi des Francs à l'iconoclasme et le faire entrer dans ses vues, l'empereur Constantin Copronyme lui envoya trois ambassades, accompagnées de divers présents dont un orgue qui fit ainsi son apparition dans la civilisation chrétienne.

Cet instrument frappa toutes les imaginations. Les chroniques du temps en parlèrent abondamment et avec le plus grand enthousiasme. L'orgue devait être, selon ces chroniques, magnifique, probablement très orné et serti de pierres précieuses, selon la plus pure tradition

byzantine. Il comportait des réservoirs métalliques alimentés par plusieurs soufflets en fort cuir. Les tuyaux, dont on ignore le nombre, étaient d'airain et sonnaient admirablement. Dès son arrivée, l'instrument fut examiné presque secrètement :

> ...ce splendide orgue de musiciens qui, avec 11 réservoirs d'airain alimentés par des soufflets en peau de taureau, sonnait de façon prodigieuse par ses tuyaux d'airain. Il égalait, par sa sonorité, le grondement du tonnerre ou le frémissement de la lyre, ou encore le charme du jeu de clochettes.

Puis, sous le règne de Charlemagne, cet orgue fut détruit dans des circonstances que l'on ignore, incendie ou fait de guerre peut-être. Mais le souvenir en était resté vif sans que pour autant les artisans du « très subtil Charles » aient été en mesure de le reconstituer. Et lorsqu'en 826 un moine venant de Venise se targa auprès de Louis le Pieux, de pouvoir construire un orgue « à la manière des Grecs », on mit tout en œuvre – les ouvriers, les matériaux et les finances – pour que l'instrument tant regretté et tant désiré devînt à nouveau réalité. Ce prêtre étant Vénitien, il pouvait tenir sa science, soit de Syrie, soit de Byzance :

> l'empereur l'accueillit avec joie; et voulant apporter au royaume Franc tout ce qui y était encore inconnu, il rendit des actions de grâce; il le recommanda à Tontulf, ministre du Sacré-Trésor, et ordonna qu'il soit pris en charge par les finances publiques; puis il commanda qu'on mette à sa disposition tout ce qui serait nécessaire à son entreprise.

Que le roi rendît des « actions de grâce » laisse penser que le fait de posséder un orgue pouvait avoir une signification autre que purement musicale, ou plutôt que ses qualités musicales lui avaient acquis un prestige capable d'en faire le symbole même de la pompe, de la majesté et de la grandeur et particulièrement de celles de

Byzance. En prenant possession de cet orgue on devenait en quelque sorte titulaire des prérogatives qui avaient été celles de Byzance, des qualités et de la puissance dont elle avait été jusqu'alors seule à jouir. L'orgue avait pris, en somme, une signification totémique. Aussi, la cour de Louis le Pieux tira-t-elle grande fierté de la présence de cet instrument à Aix-la-Chapelle. Les Francs pensaient de cette manière pouvoir rivaliser avec la cour de Byzance. Ce cri de satisfaction, de victoire, nous est fort bien rendu par un poète du temps, Ermold le Noir :

Même l'orgue qu'on n'avait jamais vu en France
Dont les grecs tiraient tant d'orgueil
Et qui constituait, pour Constantinople, le seul motif
De se croire supérieur à Toi (Louis le Pieux) maintenant le palais d'Aix [le possède.
Peut-être leur sera-ce un avis d'avoir à se soumettre au joug franc,
Puisque leur est enlevé, dès lors, leur principal titre de gloire.

Ce furent là les circonstances qui virent la construction du premier orgue en Occident, après cinq siècles de silence. Ce prêtre, Georges de Venise, formera des élèves qui répandront les orgues dans toute l'Europe et ces orgues commenceront à apparaître de plus en plus, et pour la première fois, dans les églises. Événement explicable sans doute par la popularité de l'instrument, et aussi par le fait que les élèves du prêtre Georges furent certainement des moines, ceux-ci étant les seuls à posséder assez de connaissances mathématiques pour réaliser un orgue et comprendre et appliquer les lois acoustiques. Cependant aucun texte officiel dans les archives pontificales ne consacrait encore l'usage de cet instrument dans les églises.

Dès la fin du IX[e] siècle, les élèves du prêtre Georges avaient donc construit des orgues dans une grande partie de l'Europe. Mais probablement pas en Italie, car le pape Jean VIII demanda à l'évêque Anno de Freising en

Bavière, de lui procurer : « un excellent orgue avec un organiste capable de le jouer et d'en tirer toute la musique possible ». Au xe siècle, l'orgue fit son apparition dans les monastères pour le service liturgique :

> ...en outre, il se procura 30 livres de cuivre pour confectionner des tuyaux d'orgue. Ceux-ci, en rangs serrés, ont leur orifice posé sur une alvéole; les jours de fête, ébranlés par le vent violent des soufflets, ils font retentir une cantilène très suave ou un chant éclatant qui s'entend de très loin.

Dans l'histoire de l'évolution de l'orgue occidental, c'est bien souvent l'Angleterre qui fut à la pointe du progrès et apporta de nouvelles idées. Mais en France, le savant abbé Gerber, auvergnat, abbé de Bobio et futur pape Sylvestre II, après avoir été archevêque de Reims, nommé par Hugues Capet en 992, avait sans doute appris la facture d'orgue par les arabes auxquels il avait rendu visite à Cordoue, sous le règne du Calife Al-Hakam II. Il avait même construit un orgue hydraulique, après avoir pris connaissance de la description d'Héron d'Alexandrie.

L'orgue alors, de plus en plus installé dans les églises, commença à susciter l'envie, comme le fit celui de l'abbaye de Fécamp, de même que la malveillance de ceux qui n'en possédaient pas. Cette abbaye abritait, dès le début du xiie siècle un très bel orgue d'une assez grande importance, avec des tuyaux en cuivre, installé en permanence dans l'église de la manière que nous verrons plus loin. Cet orgue n'était joué que pour les fêtes, mais cet emploi, et sans doute le fait que les autres en étaient privés, déchaîna de violentes contestations et l'hostilité de maints religieux qui ne s'abstinrent point de vitupérer contre l'art instrumental, particulièrement de l'orgue, et même contre l'art vocal. Ainsi Saint Adbred, abbé de l'abbaye cistercienne de Rievaux, province d'York, écrivit-il en 1166 cette dia-

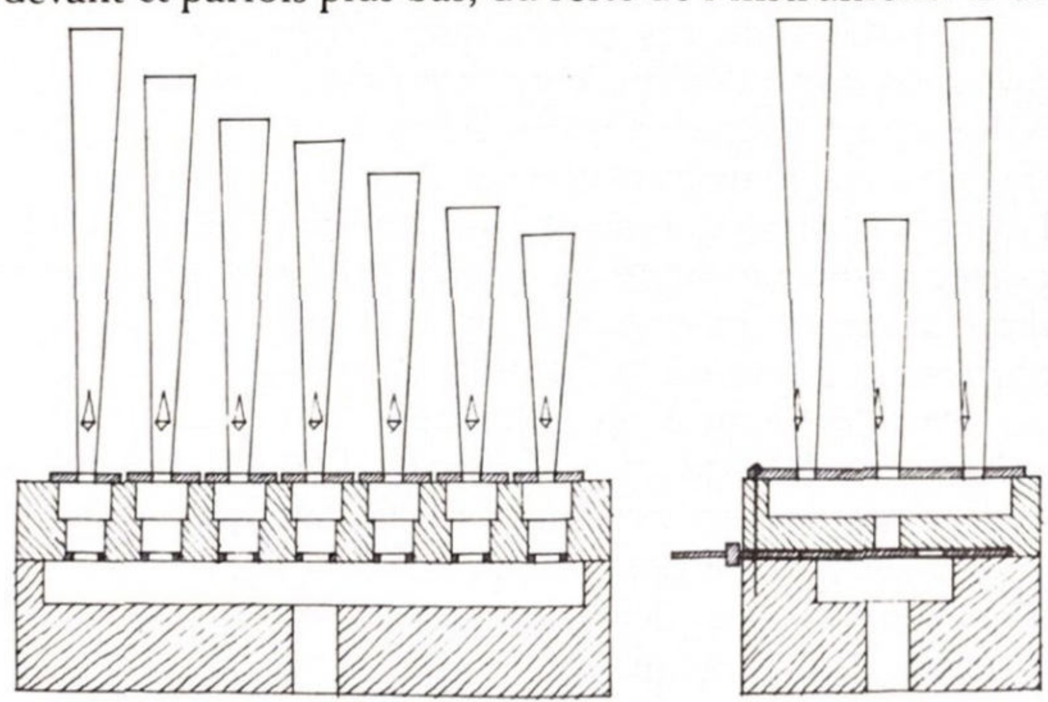
tribe succulente sur l'emploi que l'on faisait alors de la musique et du chant :

> ...d'où vient... un si grand nombre d'orgues et de jeux de clochettes? A quoi bon, je vous prie, ce souffle terrifiant des soufflets exprimant davantage le fracas du tonnerre que la douceur de la voix? A quoi bon ces contractions et ces brisures de voix? L'un pratique le chant, l'autre le déchant; un autre fait des coupures et des poses sur les notes du médium. Tantôt la voix est étranglée, tantôt elle est brisée, tantôt elle est poussée, tantôt elle est enflée et retentit plus largement. Parfois, j'ai honte de le dire, on croirait entendre le hennissement des chevaux; d'autres fois la voix, abandonnant la vigueur virile, s'aiguie jusqu'à la finesse de celle d'une femme; il arrive aussi qu'elle se torde et se retorde en des vocalises pleines d'artifices. On peut voir quelquefois le chanteur, la bouche ouverte, comme suffoqué, rendre l'âme, plutôt que chanter et, retenant sa voix de façon ridicule, menacer, pour ainsi dire, le silence; on peut le voir imiter tantôt l'agonie des mourants, tantôt l'épouvante de ceux qui souffrent. En même temps, tout son corps est agité de gestes d'histrion; ses lèvres sont révulsées, ses épaules se tordent et tressautent : une crispation des doigts accompagne chaque note. Et c'est cette déchéance qu'on appelle religion?...

En dépit de ces polémiques l'orgue confirma sa présence dans l'église, entraînant derrière lui le cymbalum ou jeu de clochettes. Dans de nombreuses illustrations, les deux instruments vont de paire. En 1134, l'évêque d'Arras qui jouait lui-même de l'orgue fit transporter un orgue chassé d'une autre église, pour le mettre dans la sienne propre. « Il en fit autant du jeu de clochettes qui servait à la divine louange. »

Parallèlement à cet avènement de l'orgue dans les églises, on assista aux ébauches d'études théoriques concernant sa facture. Du xe siècle datent les premiers traités de mesure des tuyaux, et c'est du xie siècle que nous conservons deux importants traités de facture d'orgue et d'autres manuels de mesure des tuyaux. C'est à cette même époque que nous voyons apparaître les premières orgues portatives, « modèles réduits » de

l'orgue comportant 2 rangées de 7 tuyaux, que l'on portait avec soi en soufflant d'une main et jouant de l'autre. L'iconographie nous montre que les byzantins le connaissaient déjà. On le verra en plus grand nombre au XIVᵉ siècle. Mais il y eut aussi un intermédiaire entre l'orgue *portatif* et le grand orgue, qui fut le « positif ». Celui-ci était en effet posé sur une table ou sur le sol et nécessitait l'aide d'un souffleur, mais un seul, et l'on pouvait le transporter aisément sur un chariot ou à bras d'hommes. Ces deux instruments plus petits gardèrent longtemps une destination purement profane et une très grande popularité. Ils furent employés dans toutes les fêtes civiles et de nombreux troubadours en firent usage pour accompagner leurs poèmes. Le positif poursuivit, lui aussi, sa carrière dans les églises où il fut d'abord employé à l'accompagnement des chants, puis il vint se fixer près du grand orgue et fut enfin intégré à ce grand orgue lui-même pour devenir le contenu de l'un de ses claviers, mais toujours séparé, en un petit buffet placé devant et parfois plus bas, du reste de l'instrument. C'est

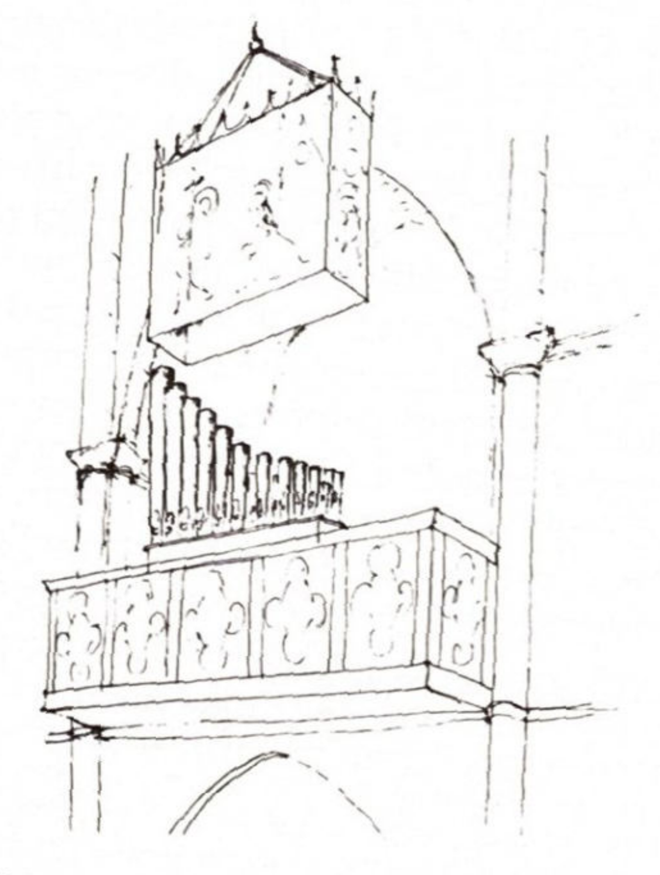


Sommier de Théophile.
Coupe frontale et latérale.
(Dessin Godel-Dunand.)

ainsi que vit le jour le clavier dit de *Positif,* qui a rarement cessé depuis de se placer en avant et de se trouver ainsi séparé du reste de l'orgue.



Bible de Harding.
(*Dessins Godel-Dunand.*)



L'orgue de tribune d'après Théophile.

Jusqu'alors, la tessiture des claviers ne dépassait guère l'ambitus du plain-chant, commençant le plus souvent du *si* médium jusqu'au *fa,* une octave et demie plus haut avec, parfois, le *si bémol.* Mais au XIIIe siècle on vit pour la première fois, semble-t-il, à Venise, dans l'église Saint-Sauveur, d'après dom Bedos, apparaître un clavier chromatique sur deux octaves, sans pour autant que ce clavier eût la disposition actuelle, puisqu'on le jouait toujours en tirant et en repoussant des glissières et que chacune de ces glissières avait parfois la largeur de la paume. D'après les deux Traités de facteur d'orgue légués par le haut Moyen Age, il semble que les instruments de cette époque aient possédé un mécanisme assez grossier et que ces instruments aient été mal commodes à jouer, c'est-à-dire beaucoup moins aisés et moins perfectionnés que l'instrument décrit par Vitruve quatorze siècles auparavant. Il ne comportait, en général, qu'un seul registre, mais des tuyaux de plus en plus nombreux, allant jusqu'à dix par note. Il n'avait pas de soufflet compensateur, ce qui nécessitait un grand nombre de souffleurs. L'exemple le plus étonnant fut celui de l'orgue de Winchester, en Angleterre, construit en 963, qui comportait 26 soufflets disposés sur 2 étages et actionnés par 70 souffleurs « s'agitant beaucoup des bras et tout ruisselant de sueur. Chacun à qui mieux mieux excite ses compagnons à chasser, de toutes ses forces, le vent vers le haut et à faire rugir le sommier pourvu d'une vaste cavité ». Ce sommier supportait 400 tuyaux divisés en dix jeux, mais que l'on devait toujours jouer ensemble, car l'orgue n'avait pas de registres.

Pareille au tonnerre, cette voix de fer frappe les oreilles
Et l'on n'entend rien d'autre que ce fracas;
Le son retentit ici pour rebondir là, au point
Que chacun doit se boucher les oreilles avec les mains,
Ne pouvant supporter, en s'approchant, ce rugissement
Produit par les diverses et tonitruantes sonorités.
Le chant des tuyaux s'entend par toute la ville...

Il fallait pour jouer un tel géant le concours de deux organistes, assis côte à côte. Chaque glissière était marquée d'une lettre de l'alphabet afin de reconnaître plus aisément les notes étalées sur un si long espace et d'en faciliter la lecture et l'exécution.

Quant aux registres, ce perfectionnement déjà utilisé par l'orgue antique il ne réapparaîtra réellement que vers le XIVe siècle. Jusque-là aussi, les tuyaux étaient en cuivre et de forme cônique, la partie la plus étroite formant le pied et tous les tuyaux d'un même jeu avaient le même diamètre, les bouches étant assez semblables aux bouches actuelles. Tous les pieds avaient la même hauteur. C'est vers 1260 que l'on put noter pour la première fois l'utilisation de l'étain et de son alliage avec le plomb pour la confection des tuyaux. On doit aussi remarquer que les tuyaux bouchés ne pénétrèrent que beaucoup plus tard dans la facture d'orgue occidentale, alors qu'ils avaient existé dès le début de l'orgue antique. Les sommiers ne comportant pas de tirage de registre, avaient donc une structure extrêmement simple, voire primitive, dont le seul mécanisme était celui du tirage de la note par une languette coulissante. Les soufflets étaient semblables à ceux du forgeron, faits de bois et de peaux de bélier avec, de plus, des soupapes permettant d'absorber l'air par un autre endroit que par le bec et de fermer celui-ci au moment de l'aspiration. Tous les soufflets – comme on l'a vu, leur nombre variait selon l'importance de l'orgue – devaient être réunis par un « conflatorium », porte-vent principal chargé de rassembler et de réunir en un seul conduit tout l'air fourni par les soufflets. Le conflatorium pouvait être en bois ou en cuivre, de même que les sommiers étaient parfois également construits en cuivre. A propos de facture d'orgue, il est amusant de noter que la colle utilisée alors pour coller le bois ou les peaux, était faite de fromage mou de vache, broyé avec de la chaux vive.

D'après l'un des manuscrits conservés de cette époque traitant de la facture d'orgue, celui du moine Théophile, on disposait les orgues non sur des tribunes, comme on le fit plus tard, mais au centre d'une arcade, à l'intérieur d'une ouverture quadrangulaire pratiquée dans le mur et à un emplacement élevé. Le sommier et les tuyaux étant placés au même niveau que le mur, l'organiste accédait à l'orgue par la partie extérieure au mur et jouait, assis de ce même côté, donc du côté opposé à l'intérieur de la nef. Les souffleurs étaient placés sous l'organiste, à un étage inférieur de sorte que le public ne pouvait voir ni les uns ni les autres. De plus, afin de protéger l'orgue de la poussière, une sorte de petite tente en tissu pouvait s'abaisser et couvrir entièrement les tuyaux lorsque l'orgue n'était pas utilisé. Nous voyons déjà à quel point l'orgue d'église commençait à s'établir dans une esthétique nouvelle tout en se dérobant à l'intérieur d'une architecture, suspendu sur les parties hautes de l'édifice, et à s'opposer dans sa conception à celle de l'hydraule antique : abstraction de l'organiste, inaccessibilité, mystère succédaient à la présence, à la réalité, à la mesure.

Je n'aurai pas épuisé mes investigations sur l'orgue du Moyen Age aussi longtemps que je n'aurai pas dit un mot des mixtures. L'orgue du Moyen Age nous est aussi peu connu que l'hydraule antique dont on peut être à peu près assuré qu'elle avait parfois des jeux de mixtures. Cependant, nous recevons quelques éclaircissements au sujet du premier grâce à un document de la première moitié du XIe siècle. Dans cette traduction hébraïque d'un traité d'orgue latin, il est question de mesures de tuyaux. On peut voir que des tuyaux donnant les octaves et non seulement les quintes mais aussi les quartes sont utilisés : « Et selon l'importance de l'instrument, placés à côté de chaque tuyau des quartes, des quintes et des octaves. » Selon Jean Perrot, on pour-

rait expliquer cela par l'étude des intervalles utilisés dans l'organum vocal. Les mixtures n'étaient donc pas uniquement basées sur les sons harmoniques, peut-être même pas du tout, mais plutôt sur les intervalles connus et utilisés dans les œuvres vocales. Mais ici comme au sujet de l'orgue antique, on peut être assuré qu'aucun instrument n'était semblable à l'autre. Les modes, les tropes de l'orgue antique pouvaient être complètement différents d'un instrument à l'autre, avec un plus ou moins grand raffinement dans les intervalles, et les tessitures, pouvant varier d'une à trois octaves, la richesse chromatique et la variété de timbres allant des flûtes aux jeux d'anches et aux mixtures pouvaient être déjà d'une grande diversité.

> N'est digne de voir la lumière du soleil celui qui ne fait honneur à la musique, comme petite partie de celle qui si harmonieusement agite tout ce grand univers.
>
> RONSARD.

Il est bien curieux de noter que cette redécouverte de l'orgue par l'effet fortuit d'une offrande, celle de Constantin Copronyme à Pépin le Bref, coïncide plus ou moins avec la rénovation de l'Empire, avec la découverte du « mythe impérial » qui fut la cause et l'origine d'un retour à la civilisation antique, un rappel du mythe de l'empire romain. A cette même époque, en effet, vers l'an mille on lisait aux élèves les modèles du bon parler qu'étaient Virgile, Stace, Juvénal, Horace, Lucain, Térence. Ces auteurs avaient usé des plus pures formes linguistiques et les jeunes prêtres et les jeunes moines s'appliquaient à les recopier. L'orgue, vestige de cette même civilisation, se répandit dans les centres de cette renaissance : Winchester, Fleury, Utrecht, Halberstadt. On revint en même temps à la représentation sculpturale par l'initiative de l'évêque Bernward, de Hildesheim.

Et l'orgue était là, dans tous ces centres, témoignant d'une culture nouvelle qui relevait moins d'une esthétique, d'une spiritualité que de la *magie*. Cette civilisation naissante était mue aussi par un sens aigu de la barbarie du temps, et elle fortifiait ainsi la conviction que toute perfection devait se situer ailleurs, dans le passé. On s'émerveillait et cet émerveillement devenait création. Otton Ier ne pouvait chercher le couronnement impérial que dans la ville de Rome, seule dispensatrice du *rite,* cette fois par les mains du Pape. *Renovatio imperii romani,* en même temps calqué sur l'Empire de Constantinople, lui-même en pleine renaissance. Ainsi, l'art prenait-il naissance au milieu d'une sauvagerie totale et l'orgue évoluait et s'implantait dans tous les grands centres. A la fin du XIIIe siècle, presque toutes les villes importantes de l'Allemagne du Sud, de Tchécoslovaquie, de Suisse et d'Angleterre avaient leurs grandes orgues. En France, mis à part la Sainte-Chapelle, Meaux, Senlis, Orléans et Reims, il fallut attendre encore un siècle pour voir les principales cathédrales s'orner d'un grand orgue. Bien que Pérotin le Grand vécût au XIIe siècle, Notre-Dame n'avait sans doute pas d'orgue à cette époque, car le terme « organista » qu'on cite à ce propos pouvait aussi bien désigner celui qui compose les « organa » celui qui les chante, les joue ou l'organiste accompagnant l' « organum ». Rien donc ne saurait déterminer que Pérotin fût organiste. Peu à peu, les autres instruments sont éliminés de l'église à cause des abus des « histrions », et au XIVe siècle, l'orgue demeura pratiquement seul avec le Cymbalum, jeu de clochettes frappées avec un ou deux marteaux, comportant 7 ou 8 cloches. Les cloches devenant de plus en plus grandes, de plus en plus grosses, le Cymbalum évolua jusqu'à devenir le « carillon », avec ses énormes « bourdons » et son grand jeu de cloches mues à l'aide de cordes ou d'un clavier. Mais l'orgue portatif continuera long-

temps à être utilisé à des buts, des usages profanes.

Avec l'introduction de l'orgue à l'intérieur des grands édifices romans ou de ceux improprement appelés gothiques, se fait sentir la nécessité de concevoir un instrument de plus en plus grand, de plus en plus puissant et dont le volume sonore sera proportionné à l'immense volume des grandes nefs nouvellement édifiées et des foules qui y sont accueillies. Nous nous arrêterons à l'orgue de la cathédrale d'Halberstadt, construit en 1361, qui est le premier orgue dont nous possédions, par l'intermédiaire de Prétorius, une description assez précise. Le clavier supérieur, appelé *discant,* était un grand jeu avec un ensemble Montre et Mixtures comportant les notes suivantes : *si, do, ré,* puis devenait chromatique sur un peu moins de deux octaves, jusqu'au *la.* Un autre clavier appelé aussi discant possédait seulement un Principal de 4 pieds et avait la même étendue. Le troisième clavier était un clavier de basse, mais manuel, allant du *si* du 32 pieds à l'*ut* du 16 pieds, chromatiquement. Il jouait accouplé dans les notes les plus basses avec le deuxième clavier. Le quatrième clavier s'enfonçait avec les pieds et servait aussi, avec le clavier de discant « pour le grand apparat ou le grand tapage ». Il avait la même tessiture que le précédent. On suppose que des registres permettaient de séparer les mixtures de la Montre. Cet orgue, construit par le prêtre *Nicolaus Faber* était alimenté par 20 soufflets, desservis par 10 souffleurs qui se suspendaient à une perche et soufflaient avec les pieds. Les touches des claviers avaient une longueur de sept centimètres. Cet orgue présentait donc d'importantes améliorations qu'on pourrait résumer ainsi : division en plusieurs claviers, accouplement, au moins pour certaines notes, d'un clavier sur le pédalier et, peut-être, usage d'un tirage de registres. A cette même époque apparaîtra l'*abrégé,* mécanique ingénieuse permettant de transmettre les mouvements d'un clavier de plus en plus

étroit vers un sommier de plus en plus large. Cette invention permettra d'obtenir des touches très étroites et donc plus accessibles, facilitant une plus grande virtuosité et une plus riche polyphonie. Mais il faudra attendre le XVe siècle pour trouver les soufflets-réservoirs, où la pression de l'air est donnée par des poids, ce qui, à l'origine, était obtenu par le réservoir d'eau.

L'orgue de Saint-Nicolas d'Utrecht, construit en 1450, eut la chance de survivre et de parvenir jusqu'à nous, ayant été, en 1886, transporté et remonté au Musée de l'État à Amsterdam. Une partie de cet orgue, celle du Positif et des tuyaux qu'il renferme, daterait de 1625. Le *Grand-Buffet,* de 1450, comporte :

– Le clavier supérieur ainsi disposé : *fa, sol, la, si bémol, si,* puis chromatique jusqu'à *do,* soit 42 notes, pour lequel il y a : un sommier sans registre, appelé Blokwerk, sur lequel il y a 3 jeux; un sommier à *trébuchet* (Springlade, en allemand), situé au-dessous du Blokwerk et ayant quatre jeux; un sommier à trébuchet situé au-dessus du précédent, n'ayant pas de tirage et étant alimenté par un porte-vent en plomb partant du sommier précédent. Ce troisième sommier comporte deux jeux.

– La Pédale, qui est ainsi disposée : première octave courte puis, jusqu'au *ré,* soit 23 notes, commande un unique sommier sans registre, n'ayant qu'un jeu, une trompette qui n'est probablement pas d'origine. Le *Petit-Buffet,* de 1625, contient le clavier inférieur de même étendue que le clavier supérieur et logé dans la partie basse du Grand-Buffet. Il comporte un sommier à registres avec 6 jeux et une place pour deux autres jeux. Les boutons de registres se trouvent derrière l'organiste. Les deux claviers s'accouplent en déplaçant le clavier supérieur; c'est ce qu'on appelle l'accouplement en tiroir. Cette sorte d'accouplement permettant d'actionner, en même temps, la mécanique de deux claviers, se retrouvera jusqu'au XVIIIe siècle. Il y a, d'autre part,

quatre soupapes d'introduction du vent dans les sommiers : Blokwerk, Positif, les sommiers à trébuchet et Pédale. Cet orgue possède donc des claviers beaucoup plus complets, et un pédalier qui, mise à part l'octave courte, était déjà l'équivalent du pédalier de Buxtehude, par son étendue sinon par sa présentation, et les soupapes d'admission du vent font l'effet, en quelque sorte de tirage de jeux, de combinaisons.

L'orgue de Saint-Martin de Groningue, construit en 1479 par Rud. Agricola, avait 38 jeux sur trois claviers et pédalier, avec des sommiers à trébuchet. L'orgue de Saint-Laurent de Nüremberg, construit également en 1479, avait 1 100 tuyaux au clavier principal et 454 au positif. Le plus grand tuyau avait 39 pieds de haut! Nous approchons donc peu à peu de l'orgue monumental. En France, Oudin Hestre de Cambrai, construisit l'orgue de la cathédrale de Reims en 1487, qui possédait une façade de 27 pieds de haut, ainsi que l'orgue de la cathédrale de Rouen, en 1490, qui avait un 32 pieds en façade, orgue dont Jean Titelouze, un siècle plus tard, fut le titulaire. D'étape en étape, l'instrument grandit et son maniement devient de plus en plus complexe, mais aussi plus aisé. Le buffet de l'orgue de Sainte-Marie de Lübeck, qui fut détruit durant la dernière guerre et qui datait de 1516, mesurait 25 mètres de hauteur et possédait un 32 pieds en façade. Le XVIe siècle, tout en donnant une plus grande importance à ses orgues les voit également s'enrichir de nouveaux timbres tels que les jeux bouchés, les flûtes côniques, les trompettes en 16, 8 et 4 pieds ainsi que des cornets, voix humaines et Dulcianes, des tremblants, des automates, et utiliser pour la première fois des soufflets à éclisses, inventés par Hans Lobsinger de Nüremberg, ce qui fut une réforme de la plus haute importance pour l'alimentation de l'air. Il arrivait fréquemment alors, que la pédale ne comportât que des jeux d'anches, des Trompettes en 16,

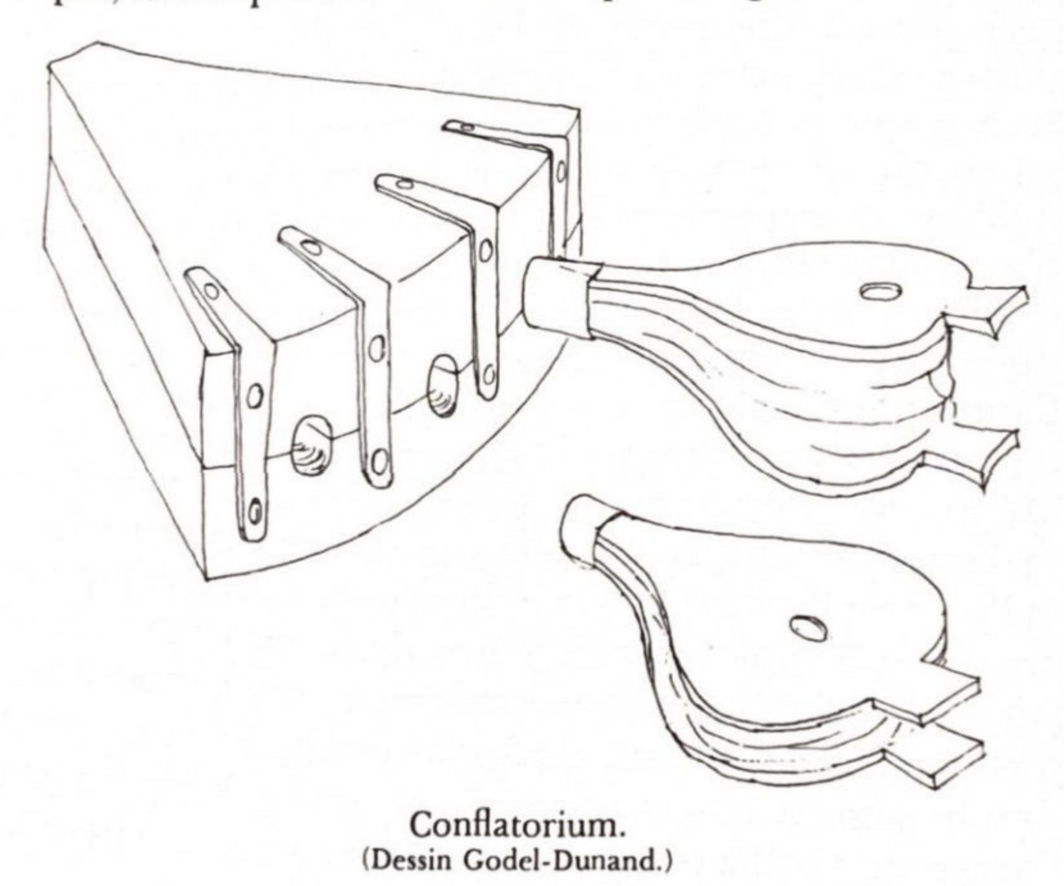
en 8 et en 4 pieds. L'orgue le plus important fut, sans aucun doute celui de la cathédrale de Constance, qui comptait aussi parmi les plus célèbres. Il est intéressant de noter là aussi, dans cet instrument construit vers 1520 par Johannes Schentzer, une gamme sonore étalée vers le grave, contrairement à l'idée qu'on se fait habituellement des orgues anciennes. A la pédale, il y a des fonds ouverts de 32, 16, 5 1/3 et 8 pieds, un Cromorne de 16 et une Trompette de 8 pieds. Au clavier principal, trois jeux de fonds de 16 pieds, deux 8 pieds, un 5 1/3 et un 4 pieds avec une Anche de 16 et une de 8 pieds, et le clavier de Positif était basé sur un Principal de 8 pieds. Tout cela, pour un orgue de 28 jeux au total. Nicolas Barbier construisit en 1580 l'orgue de Saint-Germain à Gisors. Cet instrument pourrait être considéré comme le premier orgue possédant, par sa composition, des caractéristiques purement françaises, si l'on veut bien admettre que les orgues précédentes aient reçu leurs données de leurs contacts avec la facture flamande. Cet orgue avait une Montre de 16 au Grand-Orgue, un Cornet composé de 5 rangs et un ensemble de Mutations Flûtées, allant jusqu'au Piccolo de 1 pied, ainsi que la Voix Humaine au Grand-Orgue et le Cromorne au Positif. On doit encore, pour ce siècle, citer l'orgue de Saint-Martin de Dantzig, construit en 1585, qui détenait 55 jeux sur 3 claviers manuels et un quatrième clavier de basses, possédant 43 notes et aussi, un clavier de Pédale de 12 jeux. On trouvait là des grands Bourdons, petits Bourdons, Quintaton, Flûte creuse, Gemshorn, Nazard, Régale, Cromorne et 2168 tuyaux de mixtures. Quant à l'orgue de Breslau de 1596, il possédait les mêmes jeux et, en outre, des Principaux en 16 et 8 pieds, un Salicet de 8, un Gemshorn de 4, une soubasse de 32, une Sardinen basse (autre jeu d'anche) et une bombarde de 16.

Dans le cours du XVIIe siècle, une invention donna aux facteurs d'orgue le moyen de faire progresser nota-

blement et de résoudre en partie le problème toujours très complexe de l'alimentation du vent. Cette invention, faite en 1677 par Christian Foerner était le *pèse-vent*. En effet, avant cela, les facteurs ne possédaient aucun moyen de mesurer autrement que de manière intuitive et par l'effet d'une longue expérience, la force du vent projeté dans les sommiers. Désormais, ils avaient la possibilité de comparer, de donner une valeur numérique aux différents systèmes de souffleries réalisés par eux et d'en tirer ainsi de fructueuses conclusions. Ils purent donc désormais agir avec une plus grande précision notamment pour l'harmonisation des jeux, leurs mesures, etc... Parmi les enrichissements du XVIIe siècle, il faut compter aussi l'invention des sommiers à registres qui progressivement commencèrent à supplanter le sommier à trébuchet jusqu'alors utilisé et simplifièrent beaucoup la construction. Les claviers, peu à peu s'unifièrent dans leur étendue *do* à *ré*^{3} et le pédalier *do* à *do* ou *ré*. Ceci pour l'Allemagne et la Hollande nettement en avance sur la facture d'orgue d'Angleterre, d'Italie et de France qui utilisaient encore l'octave courte et ignoraient ou presque, le pédalier. Le *ton* pouvait être fort différent d'un instrument à l'autre, puisque le diapason n'avait pas encore été inventé. Il arrivait aussi que sur le même orgue les claviers fussent accordés à des tons différents : l'un pour l'accompagnement du chœur, l'autre pour le jeu soliste. Il s'agissait toujours, bien sûr, de claviers ne pouvant s'accoupler l'un avec l'autre. Même le tempérament présentait de nombreuses variantes d'un orgue à l'autre et d'une région à l'autre, et l'on a vu l'exemple particulier mais non unique, de cet orgue de Temple church à Londres, construit en 1688 par Father Smith où, non seulement on trouve pour la première fois des jeux de Viole et de Violin (inventés simultanément en Angleterre et en Allemagne pour l'orgue de Forlitz construit la même année), mais où les

claviers présentaient la particularité de donner un *la bémol* différent du *sol dièze,* et un *ré bémol* différent du *do dièze,* ce qui avait été rendu possible grâce à des touches disposées sur trois étages.

Enfin, nous trouvons maintenant la gamme complète des timbres de l'orgue en jeux de fonds, de mutations et d'anches. L'invention de la *Viole de Gambe,* dernière venue, a pu compléter les nuances de jeux de fonds. Avant cette époque, la viole de gambe existait, mais c'était alors un jeu d'anches qui portait ce nom. Il est curieux de remarquer que ce timbre, ainsi que tous les jeux de la même famille, c'est-à-dire les jeux étroits, avaient été longtemps et le sont encore par certains, considérés comme étant une invention du romantisme. Il n'en est rien. De même que l'on regardait l'accumulation des jeux graves, de 8 pieds, 16 pieds et même 32 pieds, également comme une caractéristique romantique, alors que nous avons vu quel usage en faisaient les



Conflatorium.
(Dessin Godel-Dunand.)

facteurs du XVIIe siècle et surtout ceux de la Renaissance. Je veux seulement ici attirer l'attention sur l'orgue de Sainte-Marie de Lübeck, construit en 1641, par Stellwagen, avec 54 jeux sur 3 claviers et pédale, qui comportait des jeux de 16 pieds à tous les claviers : le positif avait 4 jeux de fond de 8 pieds, un Bourdon de 16 et une Dulciane de 16 et trois jeux d'Anches de 8 pieds. Il y avait également un Principal de 32 à la pédale et une Bombarde de 32, et un Cymbelstern, deux tambours, deux tremblants. Citons aussi l'orgue de Saint-Louis des Invalides, construit en 1679 par Thierry Alexandre à la commande de Louvois qui, exceptionnellement, avait un pédalier de 30 notes. N'omettons point non plus de mentionner l'orgue de Saint-Nicolai de Hambourg, construit par l'abbé Schnittger en 1686; cet orgue avait 67 jeux sur 4 claviers et pédale, dont deux 32 pieds ouverts, 28 jeux de fonds et 17 jeux d'Anches. Il était alimenté par 16 soufflets. Toutes les mutations, en ce siècle, existaient également, depuis le Nasard 2 2/3 jusqu'à la Sexta de 1 1/5 et l'on voyait des mixtures ayant jusqu'à 10 rangs, côtoyer des Cymbales de 4 ou 5 rangs. Malgré le peu de documents de cette époque sur l'orgue français, on peut cependant déjà remarquer cette opposition de style entre l'orgue allemand et l'orgue français : ceux-là à prédominance de mixtures, ceux-ci dont l'éclat était donné par les jeux d'anches, déjà séparés au sommier du reste des jeux, permettant ainsi une meilleure alimentation d'air et où l'on pouvait noter déjà une nette supériorité sur leur manière d'harmoniser ces jeux et de les faire parler.

Une étrange particularité du XVIIe siècle, à laquelle la France fut, semble-t-il, peu sensible, était l'introduction d'une variété considérable d'automates tels que les étoiles et soleils tournants, le rossignol, le coucou, les petits oiseaux, les aigles, les anges jouant de la trompette, la voix de l'ours, le braiment de l'âne, etc. La

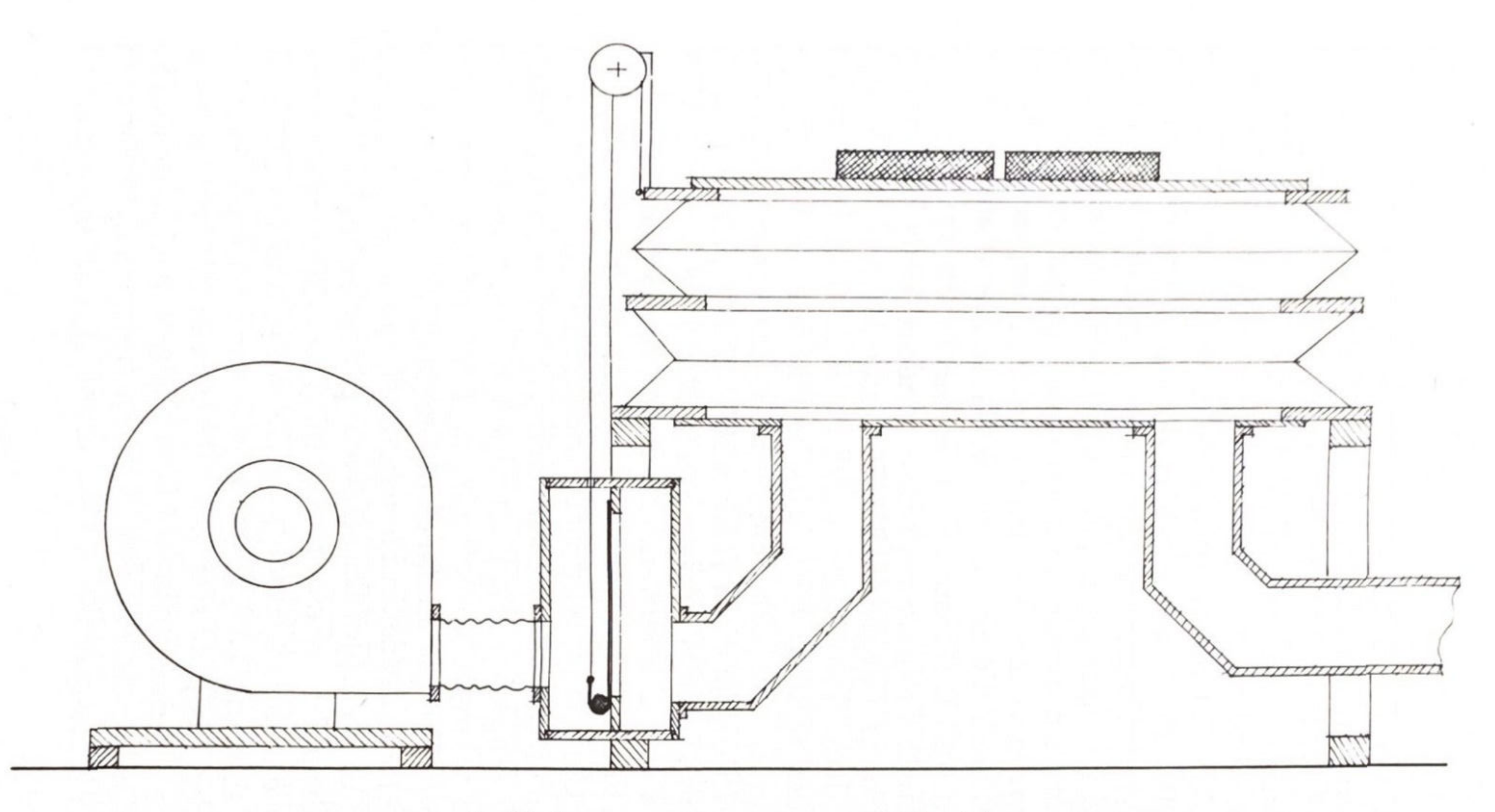
France ne construisait guère que les *papotiers,* figures grimaçantes et articulées présentées sur les buffets, dont la mâchoire, la langue, parfois les yeux étaient mus au moyen d'un appareil mis en action par l'organiste. Nous avons encore l'exemple de la tête de Maure située sous la tribune de l'orgue de la cathédrale de Perpignan.

> Mais la musique est estimée par la moins récusable troupe des sages contenir en soi toute perfection de symétrie et retenue comme pour image de toute l'Encyclopédie.
>
> PONTUS DE TYARD.

Ce que l'on est convenu d'appeler une grande époque est le résultat d'une longue gestation où les découvertes et les idées nouvelles s'étant accumulées, un choix peu à peu a dû se faire entre les meilleures d'entre elles, et leurs techniques pour les employer avec le maximum d'avantages ont pu être révélées au point de pouvoir donner le jour, tout à coup, à une œuvre dont on ne soupçonnait pas jusqu'alors la puissance ni les raffinements. C'est en ceci que l'on pourra appeler le XVIIIe siècle une grande époque de la facture d'orgue. Elle apporta peu d'éléments nouveaux, mais tout ce que les siècles précédents avaient accumulé d'expérience et d'invention fut porté à un haut degré de raffinement et de perfection. A ceci contribua également le grand nombre d'instruments qui furent alors entrepris, comme si, sûrs désormais des moyens à employer, les facteurs se livraient ainsi sans réticence au Grand Œuvre de construction, pour l'ornement des grands édifices. Ils réalisaient un ensemble qui eût pu sembler un aboutissement si l'on ne savait qu'en art il n'y en a jamais, que ce qui paraît être une perfection n'est que le chemin pour parvenir encore ailleurs et atteindre une nouvelle et toute autre perfection, un autre absolu jusqu'alors insoupçonné. C'est ce que nous révéla, après le XVIIIe siècle, Cavaillé-Coll et c'est ce qui reste encore à

prouver, après Cavaillé-Coll ! Rien n'est jamais un aboutissement, mais la plus grande perfection, le plus grand achèvement sera toujours un rebondissement vers d'autres seuils, vers d'autres cieux. Bach aurait pu être considéré comme un aboutissement, et Wagner et Stravinsky. De même qu'à l'entrée de l'hiver, lorsque les feuilles déjà sont tombées nous pouvons découvrir en observant minutieusement à la commissure des branches l'infime bourgeon qui, au printemps suivant donnera toute la nouvelle floraison, ainsi, à l'intérieur de toute œuvre accomplie se trouve le détail imperceptible qui deviendra l'élément même, la source d'une nouvelle création. C'est au début du siècle, en 1712, que fut inventée la boîte expressive, réalisée pour la première fois dans l'orgue de l'église Saint-Magnus le Martyr à Londres. Construite en grand nombre dans les nouvelles orgues d'Angleterre, la boîte expressive fut longtemps presque complètement ignorée des autres pays, sauf pour l'orgue de la Johanneskirche à Leipzig en 1744 et, en 1758, dans l'église Sainte-Marie de la même ville. Mais au siècle suivant elle devint un des éléments caractéristiques des orgues romantiques du monde entier.

Ce même XVIIIe siècle vit l'utilisation de l'emprunt des jeux d'un clavier sur l'autre, ce qui fut ensuite davantage employé, dont on abusa même dans un certain style d'orgue contemporain. L'alimentation ne révéla à cette époque aucun changement de principe, mais une amélioration de tout le système et surtout le fini du mécanisme. L'emploi du pèse-vent permit un timide essai de différenciation des pressions d'air, différenciation qui sera ensuite systématiquement utilisée par Cavaillé-Coll. Les sommiers à registres se révélèrent, au cours des expériences les plus récentes, être ceux qui donnent la meilleure attaque et surtout la meilleure interruption du son car, si la manière dont l'air est admis au pied du tuyau pour l'attaque de la note a une grande importance, il



Soufflerie avec ventilateur et appareil de réglage.
(Dessin Godel-Dunand.)

s'avère que la manière dont le souffle se trouve interrompu pour l'arrêt de la note est capitale; et peu nombreux sont les mécanismes qui ont pu donner une entière satisfaction dans ce domaine.

Pour les claviers, l'Angleterre gardait une démarche très particulière où l'on fit moins cas de leur étendue, – l'on persévéra en effet à les faire commencer au *sol* – que du raffinement de leur tempérament. En sorte que beaucoup d'orgues de cette époque eurent des claviers assez courts, pas de pédalier ou seulement quelques notes, mais des *sol dièze* et *ré dièze* doubles pour obtenir des *la bémol* et *mi bémol.* En France, les claviers allaient de *do à do*[3] avec, pour les grands instruments de 3, 4 et 5 claviers, un ou deux demi-claviers, qui ne commençaient qu'à *fa, sol* ou *do,* c'est-à-dire avec les dessus seulement. Le pédalier, lui, fut plus répandu et plus complet qu'en Angleterre, mais fort incommode et commençait par *fa, sol* ou *la,* mais jamais par *do,* alors que les pédaliers allemands et hollandais étaient déjà très semblables aux pédaliers d'aujourd'hui, allant de *do* à *ré* et même de *do* à *fa,* sous l'impulsion particulière de J.-S. Bach.

Cette époque ne connut que deux créations de jeux. La première fut la flûte octaviante, dite aussi flûte harmonique, dont il y eut quelques exemples, mais rares, et il fallut attendre Cavaillé-Coll, un siècle plus tard, pour voir ces jeux atteindre à leur perfection et être exploités comme ils le méritaient. La seconde création fut les *jeux ondulants,* qui portaient alors le nom de *Unda-Maris.* On avait remarqué que lorsque deux tuyaux de même timbre, sur une même note, étaient légèrement désaccordés l'un par rapport à l'autre, le son émis comportait une légère et lente ondulation. On en tira un parti séduisant en mettant ensemble deux salicionaux ou principaux étroits, dont l'un était accordé légèrement et régulièrement au-dessus de l'autre.

Les accouplements excédèrent à peine l'unité pour

les manuels et quelquefois également pour la pédale. On a vu l'orgue de Gorlitz, construit en 1707 par *Eugène et Horace Gasparini,* posséder deux accouplements manuels, mais cet orgue avait la réputation d'être presque injouable avec ces accouplements. En revanche l'orgue de *Zwolle,* construit en 1721 par Joh. George et Frans Caspar Schnitger, pouvait accoupler aisément tous ses claviers, ce qui était, pour ce temps, une prouesse sans égale.

Mentionnons encore l'orgue d'Arnstadt, conçu en 1701 par *J. F. Wender,* qui comportait 22 jeux, et qui fut le premier orgue dont J.-S. Bach devint le titulaire. Deux années plus tard se construisit à l'abbaye Saint-Benoît de Fleury-sur-Loire un orgue de 45 jeux, en partie œuvre de dom Bedos (17 jeux de Fonds, 12 jeux de Mutations, en tout, 30 rangs de Mixtures et 16 jeux d'Anches). Remarquons aussi la composition de la pédale de l'orgue de saint Bernardin à Breslau, construit en 1705 par *Gasparini.* Il avait 46 jeux et voici ce que la pédale contenait : *Majorbass 32, Posaune 32, Principal 16, Violon 16, Soubasse 16, Posaune 16, Major-Quint 10 2/3, Doppel Flöte 8, Quintaton 8, Violon 8, Trompette 8, Super Octave 4.*

Mais le plus grand de ce siècle et le plus étonnant fut bien l'orgue de l'église cistercienne d'Oliva, près de Dantzig, construit par *Dalitz* en 1721. Il avait 83 jeux sur 3 claviers et pédale. Celle-ci possédait cinq 32 pieds ouverts et il y avait un autre 32 pieds au clavier principal. Les autres jeux de Fonds ou d'Anches se divisaient en quatorze 16 pieds, vingt et un 8 pieds, dix-sept 4 pieds et un jeu d'Anches de 2 pieds. On aurait tort par conséquent de vouloir considérer comme une particularité du XIXe siècle l'accumulation des jeux de fonds en 32, 16 et 8 pieds. L'orgue de la Renaissance lui-même était bien souvent très grave et la tendance contraire fut plutôt une particularité régionale, celle du nord et non pas l'apanage d'une époque. On sait, d'autre part, en exa-

minant la composition de l'orgue de Naumbourg que l'on peut jouer encore aujourd'hui – composition dictée par J.-S. Bach – que le grand Kantor lui-même préconisait un style dont la disposition des jeux se rapprochait de celui de l'orgue d'Oliva. Quant à ce dernier, il ne conserve aujourd'hui que le buffet de cette époque, orné encore de tous ses soleils, étoiles, anges aux trompettes, timbales, etc., uniques vestiges de cet instrument extraordinaire que l'on peut actionner encore aujourd'hui pour la plus grande joie du public.

Si l'on veut parler des orgues du XVIIIe siècle existant encore aujourd'hui, il faut mentionner celui de Saint-Bavoo de Harlem, l'un des plus beaux de tous, des plus riches et des mieux équilibrés, construit par Christian Müller en 1738, de 59 jeux sur 3 claviers et pédale : 24 jeux de Fonds, 20 jeux de Mutations (en tout 48 rangs) et 15 jeux d'Anches. Certains Principaux de 16 et de 8 pieds sont doubles.

Parlons encore de l'orgue de l'abbaye de Saint-Martin de Weingarten, construit par *Gabler* en 1750, qui possède sans doute un des plus beaux buffets du monde. Sa composition est certainement une des plus originales que l'on puisse voir. Elle témoigne d'une vision si particulièrement nouvelle qu'on pourrait la considérer comme celle du premier des orgues romantiques allemandes, au même titre que l'on peut considérer le *Vateck* de William Beckford comme le premier ouvrage romantique de la littérature. Conçue avec de grands ensembles Fonds et Mixtures richement fournis, cette composition ne laisse aucune place aux Mutations et très peu aux Jeux d'Anches : une seule trompette 8 aux manuels avec 2 Hautbois et une Voix Humaine et une Bombarde de 32 et une autre de 16 à la pédale. Toujours en rapport avec les caractérisations « romantiques » de l'instrument, figurent des jeux gambés tels que Violoncelles ou Violons qui, au contraire de ses Principaux en général

assez étroits, ont un timbre sonore, calme et large et colorent bien les ensembles. Le Violoncelle du deuxième clavier possède 3 rangs après le troisième *ut*. Cette technique du redoublement des voix se trouve exploitée de la manière la plus somptueuse afin d'augmenter le volume de l'orgue. Ainsi trouvons-nous un *Piffaro* de 7 rangs avec, dans l'aigu, 4 rangs de 8 pieds et 3 rangs de 4 pieds. Il en est de même pour les Mixtures, extrêmement variées dans leurs compositions, telle cette Cymbale de 12 rangs avec, en dernière reprise, quatre 4 pieds, quatre 2 2/3 et quatre 2 pieds, ou encore ce Sesquialtera de 9 rangs avec tous les intervalles d'octaves, de quintes et de tierces situés entre le 4 pieds et le 4/5 ou, dans l'aigu, entre le 5 1/3 et le 1 1/3. Citons encore ce Cornet de 11 à 8 rangs ou encore ce jeu nommé *La Force,* qui ne se joue que sur le *do* grave de la Pédale, mais qui se déploie sur 49 rangs! Il donne toutes les octaves, tierces et quintes situées entre le 4 pieds et le 1/4. La Contrebasse de 32 comporte 2 rangs, avec un tuyau ouvert de 16 pour chaque note. Les tuyaux de la Soubasse de 32 sont ainsi construits qu'ils servent en même temps d'escalier d'accès au clavier du *Kronpositiv!* La plupart des tuyaux en bois sont en cerisier et nous trouvons encore un Flageolet de 2 dont les tuyaux, à partir du *fa* central, sont en ivoire.

La console elle-même, sans doute la première console en Allemagne qui soit libre, c'est-à-dire non « en fenêtre », est un chef-d'œuvre d'ébénisterie et de marqueterie, avec ses tirages de jeux en ivoire massif. Dom Bedos en avait fait une grande reproduction gravée.

L'orgue de la Domkirche à Breslau, de *Michael Engle* avait 56 jeux sur 3 claviers et pédale (29 jeux de Fonds, 14 jeux de Mutations et 13 jeux d'Anches) présentant ainsi un équilibre assez français, mais également ce même caractère pré-romantique que l'on avait attribué à juste titre un peu plus haut aux orgues d'Oliva et qui compor-

tait deux 32 pieds, huit jeux de 16 pieds et douze jeux de 8 pieds. On doit aussi faire mention de l'orgue de la Parish church construit par *Snetgler* en 1766 à Halifax, dont le clavier d'écho était enfermé dans une boîte qui s'ouvrait par un couvercle mobile qu'on soulevait au moyen d'une pédale. Mais cet orgue au nombre de jeux relativement réduit – 24 – devait sa renommée à la personnalité de son premier titulaire : *William Herschel,* le célèbre astronome organiste. A la Stiftskirche de Saint-Florain on trouvait un Principal de 32 pieds en façade, un Plein-jeu de 12 rangs sur 8 pieds à la pédale, un *Unda-Maris* en bois, bouché, et un *Cinvoli Protei,* jeu qui sonnait la quinte lorsqu'il était à moitié tiré et la tierce quand on le tirait en entier.

Si nous parcourons la France de ce siècle nous devons nous arrêter avant tout à l'orgue de la cathédrale de Poitiers, construit par Clicquot en 1791. Cet instrument, sauvegardé jusqu'à nos jours est un des exemples éclatants de ce que fut une facture d'orgue menée à un point de perfection remarquable, aussi bien pour sa mécanique, qui a pu survivre près de deux cents ans, que pour l'harmonisation de ses jeux de Fonds et la splendeur de ses jeux d'Anches. Que dire de la richesse de ce Cromorne au Positif, de la noblesse de ses Cornets, de l'ampleur de ses Principaux? Chaque jeu est un « individu » qui, à lui seul, occupe l'église entière et pourrait satisfaire l'oreille pour de longues heures. Il faut, à ce propos, encore citer l'orgue de l'abbaye Saint-Maximin dans le Var, dont le cœur d'Anches est d'une étonnante richesse et d'une exceptionnelle brillance, il représente une véritable prouesse technique. Chacune des quelques 10 ou 12 Trompettes de l'orgue a une couleur, un timbre et une intensité propres. Aucune ne présente le même caractère ni les mêmes données techniques. Cet orgue est un des rares exemples, avec celui de Poitiers, d'instrument du XVIIIe siècle entièrement authentique, et en

même temps parmi les plus beaux et les plus personnels.

L'Autriche vit également se développer une facture d'orgue très florissante, issue directement de la facture allemande, principalement avec l'école de Passau, dont les Fondateurs furent la famille Egedacher, aux côtés de Georg Freundt et Andreas Putz qui avaient construit, en 1618, l'orgue de la Barfüsserkirche à Bozner. Nous pouvons encore aujourd'hui admirer les orgues de la Stift Klosterneuburg, à Vienne, dont les tirages de jeux sont entièrement en fer forgé; de la Franziskanerkirche, également à Vienne, celles de Zwettl et de Stift Herzogenburg. Deux particularités sont à noter : l'absence presque totale de jeux d'Anches (parfois seulement un Cromorne et une Bombarde à la pédale) et la division presque constante en deux grands buffets et le Positif de dos lui-même en deux parties, c'est-à-dire en deux claviers – grand positif et petit positif.

L'Espagne et le développement si personnel qu'elle donna à l'orgue pourtant introduit sans doute dans les mêmes conditions qu'en France grâce au geste munificent de Byzance apportent tout son panache à l'organistique du XVIIIe siècle. Lorsque je fis un parallèle entre la venue de l'orgue en France et celle de l'orgue en Espagne par le moyen d'offrandes, l'une et l'autre procédant de Byzance, je notai que ces deux événements avaient bien pu avoir les mêmes conséquences : faire connaître en détail la technique de ces instruments et faire naître chez ces peuples, le désir de les reproduire et de les jouer. Malheureusement, on ignore ce qu'il advint en Espagne, après la réception de cet orgue et de ces organistes. Mais on peut bien penser que ceux-ci durent enseigner leur art et peut-être même révéler aussi la manière de construire de tels instruments. On sait, d'autre part, qu'au XVe siècle, Léonardus Marti, facteur d'orgues à Francfort, vint construire un orgue pour la cathédrale de Barcelone en 1459 et qu'au XVIe siècle, de nombreux

facteurs français et flamands vinrent exercer leur art en Espagne et appliquer leurs techniques et leur esthétique. Cependant, la différence considérable de caractère qui existe entre l'évolution de l'orgue en Espagne et celle de l'orgue dans le reste de l'Europe provient-elle déjà de l'enseignement direct qui a pu être donné par les organistes envoyés de Byzance, alors que l'orgue de Louis le Pieux était déjà une transposition? Mais on voit bien que la France, l'Italie, l'Allemagne et les pays du nord, ont développé au cours de ces neuf siècles de facture d'orgue, chacun un style, une esthétique complètement différents.

L'Espagne représente un quatrième style encore, nous reconnaissons une évolution que l'on pourrait qualifier d'européenne en cet « Orgue de l'Empereur », construit dans la cathédrale de Tolède entre 1543 et 1549, où une mixture de 10 à 30 rangs s'étalait sur un triple Principal de 16. Si l'évolution des claviers est restée, comme en Italie et en Angleterre, très en arrière de ce que l'on faisait en France et surtout en Allemagne, l'évolution sonore, tout en ayant certains points communs avec celle de l'Italie, avait pris cependant, dès ce XVIIe siècle, un tout autre chemin. Gardant comme en Italie la division des jeux en « Basse » et en « Diskant », les mutations pouvaient ainsi s'étager différemment sur les registres graves et les aigus, mais aussi les jeux de cornet ou d'anches se trouvaient disposés indépendamment sur un côté ou l'autre.

L'harmonie d'ensemble restait en général très large et très flûtée, comme en Italie. Mais bouleversant tout à coup la notion de verticalité qui semblait être l'apanage définitivement acquis de l'orgue, sans doute influencée par la verve des sonneurs de trompettes ou de cors, l'Espagne entreprit de disposer certains jeux d'Anches à l'horizontale et en dehors du buffet. En même temps que ceci transformait complètement l'aspect extérieur des

instruments et venait apporter un élément décoratif hautement baroque, les timbres se trouvaient modifiés enrichis. L'air vibrant, sortant des tuyaux se trouvait directement dirigé vers l'oreille des auditeurs et gagnait ainsi en promptitude et en richesse harmonique. Jamais on n'avait entendu une trompette sonner de cette manière et les jeux dits de « Régale » prenaient une personnalité, une « présence » auxquelles ils n'auraient pu prétendre en d'autres conditions. Dans toute la péninsule et les pays conquis d'Amérique, on vit s'ériger des buffets d'orgues où l'accumulation des ornements polychromés et dorés répondait à l'horizontalité agressive et triomphante des jeux d'Anches.

Lorsque l'on contemple cet orgue de Sao Vicente de Fora à Lisbonne, ce buffet composé de dentelle de bois d'or, soutenu à mi-hauteur d'un mur de marbre par trois atlantes en plein vol et percé dans toute sa largeur de trompes rutilantes, on pense à un immense poème de gloire. Ces orgues étaient, en effet, éminemment triomphantes et cet aspect de l'organologie devait ensuite influencer grandement la facture de Cavaillé-Coll et surtout la facture contemporaine. L'orgue de la cathédrale de Mexico, malheureusement incendié au XXe siècle possédait en outre certains tuyaux verticaux, mais inversés, c'est-à-dire avec l'embouchure à la partie supérieure, ce qui faisait un contrepoint de lignes extrêmement mouvantes. Depuis, ce principe de tuyau inversé a été assez souvent exploité dans la facture d'orgue contemporaine, principalement en Allemagne. Dans le grandiose et sombre éclatement de l'architecture baroque espagnole, l'orgue devenait un objet surgissant de son enclos comme en un geste d'extase. C'était louer et exalter, mais c'était atteindre parfois, à la faveur de sonorités plus individuelles ce caractère d'intimité, de propriété et d'icité que l'on avait oublié depuis la fin de l'orgue antique et de l'orgue portatif. C'était aussi livrer aux

yeux du spectateur un de ces éléments imprévisibles qui, loin d'éclaircir le mystère de ce qui restait caché, l'épaississait encore au point d'approfondir son ésotérisme, tout en faisant naître un étrange sentiment d'accessibilité. L'objet découvrait quelque partie de lui-même qui ne le rendait que plus soustrait à l'œil humain. Ce fut sans doute la révolution la plus importante et l'idée la plus originale et la plus personnelle de l'Occident dans le développement de l'orgue. Elle est en tout cas celle que je considérerai comme la plus actuelle, comme la plus chargée de devenir.

Mais il eût été étonnant que le XVIIIe siècle, époque des grandes compilations encyclopédiques autant que des grandes réalisations techniques n'eût apporté sa contribution à l'étude spéculative et théorique de l'orgue et j'omettrais l'un des apports essentiels de ce siècle si je ne parlais pas ici du plus grand ouvrage jamais publié sur la facture d'orgue, le plus complet, le plus totalement exhaustif pour son temps : *l'Art du facteur d'Orgue* écrit entre 1766 et 1778 par dom Bedos de Celles. Cet ouvrage laisse loin derrière lui tout ce qui fut publié avant et après, sur la matière. Il décrit la pratique de la facture d'orgue avec une telle clarté, une telle précision que rien n'est laissé dans l'ombre, appuyé encore par de nombreuses gravures dont le style rappelle beaucoup la manière et la méthode utilisées dans l'*Encyclopédie* de Diderot. Ces planches représentent toutes les parties de l'orgue et illustrent aussi bien des instruments entiers : outils, tuyaux, dessins de buffets, de mécaniques. Rien ne manque à cet admirable ouvrage, sinon une partie historique détaillée sur les orgues françaises. Par esprit d'une neutralité fort louable mais dont nous devons déplorer les effets aujourd'hui, dom Bedos préféra se taire sur tout ce qui était fait en son temps par lui-même et ses confrères français; de telle sorte que si l'on a des descriptions détaillées des orgues d'Allemagne et de Hollande,

un grand silence pèse sur ce qui fut fait en France et que nous ne connaissons que par les trop rares exemples concrets maintenus dans leur intégralité.

> Tant de pièces, tant de parties, tant d'articulations, tant de chemins pour les voix, tant de ressources pour les sons, tant d'échanges de tous, tant de rangées de tuyaux d'Anches; et tout cela est un seul ensemble.
>
> TERTULLIEN.

Avant de poursuivre notre investigation historique et puisque l'orgue, maintenant, est parvenu à un degré de développement qui pourrait, si nous ne vivions deux siècles plus tard, nous le faire considérer comme parfait, arrêtons-nous un peu pour observer tous les éléments, et ils sont nombreux, qui constituent les différentes parties d'un orgue; leur facture, leur matière, leur forme et leur usage. Ne nous attardons pas à nous interroger sur le meilleur parti à prendre, à nous demander s'il est préférable de commencer par les claviers, parce que le mouvement est dirigé là par l'organiste; par les sommiers, parce que l'air indispensable est amené par eux aux tuyaux ou par ces derniers parce qu'ils constituent le but de toute cette mécanique. Prenons plutôt la soufflerie parce que c'est la partie initiale de l'orgue, son poumon en quelque sorte et rien ne peut le remplacer. Nous avons vu déjà de quelle manière simple, mais efficace, les anciens avaient su doter l'orgue d'un vent constant, mesurable et régulier, et combien il a fallu de siècles ensuite pour retrouver ces qualités par d'autres moyens. Aspirer l'air, le refouler, le comprimer pour lui donner une pression déterminée et le véhiculer jusqu'aux sommiers, voilà le rôle de la *soufflerie*. Depuis l'invention du moteur électrique et son utilisation comme *ventilateur,* la manière d'alimenter la soufflerie s'est trouvé considérablement améliorée. On vit ainsi disparaître cet étrange métier qu'était celui de *souffleur,* pratiqué autrefois par

le sacristain, par de pieux bénévoles, par ceux qui étaient en même temps préposés aux chaudières des églises ou encore par ces curieux personnages, peut-être parents de nos pittoresques clochards d'aujourd'hui, comme eux derniers vestiges d'un monde venu du Moyen Age. Ces individus errants, sans fonction déterminée, étaient heureux d'accomplir ainsi ce qui leur procurera ensuite, pour un travail somme toute intermittent, pain, vin rouge, plutôt celui-ci que celui-là! Souvenons-nous que pour alimenter un orgue de l'importance de celui de l'église de Saint-Eustache à Paris, il fallait huit souffleurs! Les organistes ne purent donc, durant de longs siècles, jouer une note sur leur instrument sans être tributaires de ces messieurs les souffleurs. Certes toujours bien intentionnés, mais souvent un peu paresseux, ils s'interrompaient parfois au cours d'exécution d'une œuvre, soit qu'ils trouvassent que l'œuvre fût trop longue, soit que l'organiste registrât en utilisant trop de jeux accumulés et que cela demandât trop de vent aux bras toujours épuisés de nos cyclopes. On comprend ainsi ce qui avait pu empêcher longtemps que les organistes devinssent de grands virtuoses en se consacrant entièrement à leur instrument, comme il advint des pianistes, et que les compositeurs de toutes les époques jusqu'au XIX[e] siècle, hormis ceux qui en jouaient eux-mêmes pour remplir leurs fonctions cultuelles, écrivissent pour cet instrument.

Dès 1850 on tenta de remplacer les souffleurs par des machines. Les premiers essais furent abandonnés à cause du bruit qu'elles produisaient et de la place qu'elles occupaient : machines à vapeur, puis à gaz, puis on en vint aux moteurs à air comprimé, à air chaud, moteurs hydrauliques pour s'arrêter enfin aux ventilateurs électriques devenus aujourd'hui parfaitement silencieux tout en offrant un minimum d'encombrement. Alors que les premières machines cherchaient à remplacer le bras du souffleur en actionnant les soufflets, le

Répartition du vent

A. Collecteur haute pression
B. Collecteur basse pression

Récit

2 x 1,20

Grand orgue

1,50 x 0,65

0,18 x 0,07

1,30 x 1

1,30 x 1

0,24 x 0,21

0,20 x 0,16

Contrebasse 16

Pédale

Bourdon 32

1,55 x 1

0,20 x 0,075

2 x 1

0,20 x 0,20

0,30 x 0,30

Machine Récit

0,18 x 0,07

Positif

1,10 x 0,55

0,20 x 0,075

Machine G.-O.

0,15 x 0,15

0,30 x 0,30

0,20 x 0,10

0,20 x 0,20

A

B

ventilateur, lui, remplace les souffleurs et les soufflets. Près du ventilateur se place un réservoir destiné à donner la pression initiale de l'air qui est ensuite conduit par ce qu'on appelle des *porte-vent* vers chaque sommier, où un nouveau réservoir donne la pression définitive exigée par les jeux alimentés par ce sommier. Ces pressions peuvent être données par le moyen de poids disposés sur la partie supérieure du réservoir ou de ressorts fixés à l'intérieur de ce réservoir, le débit étant assuré par des boîtes régulatrices à soupapes. Lorsque la soufflerie alimentaire se trouve placée à l'intérieur du buffet, immédiatement sous les sommiers, la soufflerie peut être reliée aux réservoirs par des *gosiers* simples, ce qui permet d'obtenir une pression initiale pour la soufflerie et d'autres pressions pour les réservoirs, en évitant toutes secousses ou altérations.

Cavaillé-Coll fut le premier – et ne fut malheureusement pas suivi dans cette recherche – à utiliser des pressions variées non seulement d'un clavier à l'autre, mais sur un même sommier, entre les graves et les aigus. Il estimait que les basses très graves ont besoin de beaucoup d'air à basse pression et que la pression devait augmenter selon que la taille des jeux diminuait – le débit d'air diminuant alors – ou que l'on montait dans les dessus. Cette subdivision de l'air permettait ainsi d'obtenir sur un même clavier une division en « laye de fonds » et « laye des jeux de combinaisons, ou laye d'anches », c'est-à-dire une laye pour les jeux à large taille ou une autre pour les jeux étroits et les jeux d'anches. D'autre part, il divisait les pressions en : basse, médium et dessus, de telle sorte qu'il pouvait avoir six pressions différentes sur un même clavier. Cela fut une des grandes raisons de la beauté particulière de certains instruments de Cavaillé-Coll, et aussi une des grandes raisons de la catastrophe qui en résulta lorsque fut confié à certains facteurs d'orgues le soin de restaurer ces

orgues et que, par ignorance ou malhonnêteté, ces facteurs négligèrent de respecter de tels raffinements.

Rien ne sera définitivement acquis, rien dans cet orgue ne saurait durer si l'on n'a pris soin de construire une charpente soigneusement étudiée et solidement conçue. On a vu, jusqu'au XVIIIe siècle, des orgues finir prématurément leur carrière, faute, de la part des facteurs, d'avoir su rechercher les points solides d'un buffet, d'un mur, d'une tribune en étudiant les forces de résistance. Un facteur d'orgue aujourd'hui qui ne construit pas pour des siècles est indigne de son art. L'orgue de la cathédrale de Poitiers a vécu plus d'un siècle, nous le savons, sans avoir nécessité de réparation d'aucune sorte. Le poids considérable des tuyaux d'orgue (2 005 kgs d'étain dans les seuls tuyaux de la façade de l'orgue de la basilique de Saint Denis!) le poids des sommiers et la précision du jeu de la mécanique exigent qu'une charpente résiste à toutes les pressions et soit immuable. Elle doit reposer sur une base tout à fait indépendante du buffet, qui maintienne son écartement. Elle doit non seulement soutenir les sommiers, la soufflerie et les réservoirs, mais aussi servir de cadre et d'appui à tous les organes de transmission de telle sorte que, si la tribune ou le podium sur lequel l'orgue repose s'affaisse légèrement sous l'action de quelque influence imprévue, l'orgue n'en subisse pas le moindre dommage. Aujourd'hui, on utilise fréquemment à cet effet le métal qui offre à cet usage, comme à beaucoup d'autres, dans cet instrument une très grande sécurité.

Pour le *sommier,* partie située sous les tuyaux et les supportant tout en distribuant le vent selon les jeux et selon les notes, les anciens nous en ont donné les grands principes. Nous l'avons vu, dans l'orgue de Vitruve tout était dit déjà. Il ne restait plus qu'à apporter les raffinements exigés par de plus nombreux jeux, une plus grande variété de timbres, de plus grandes exigences



1. Orgue de Sant Jeroni. (Palma de Mallorca).



2. Orgue de Lerma. (Province de Burgos).



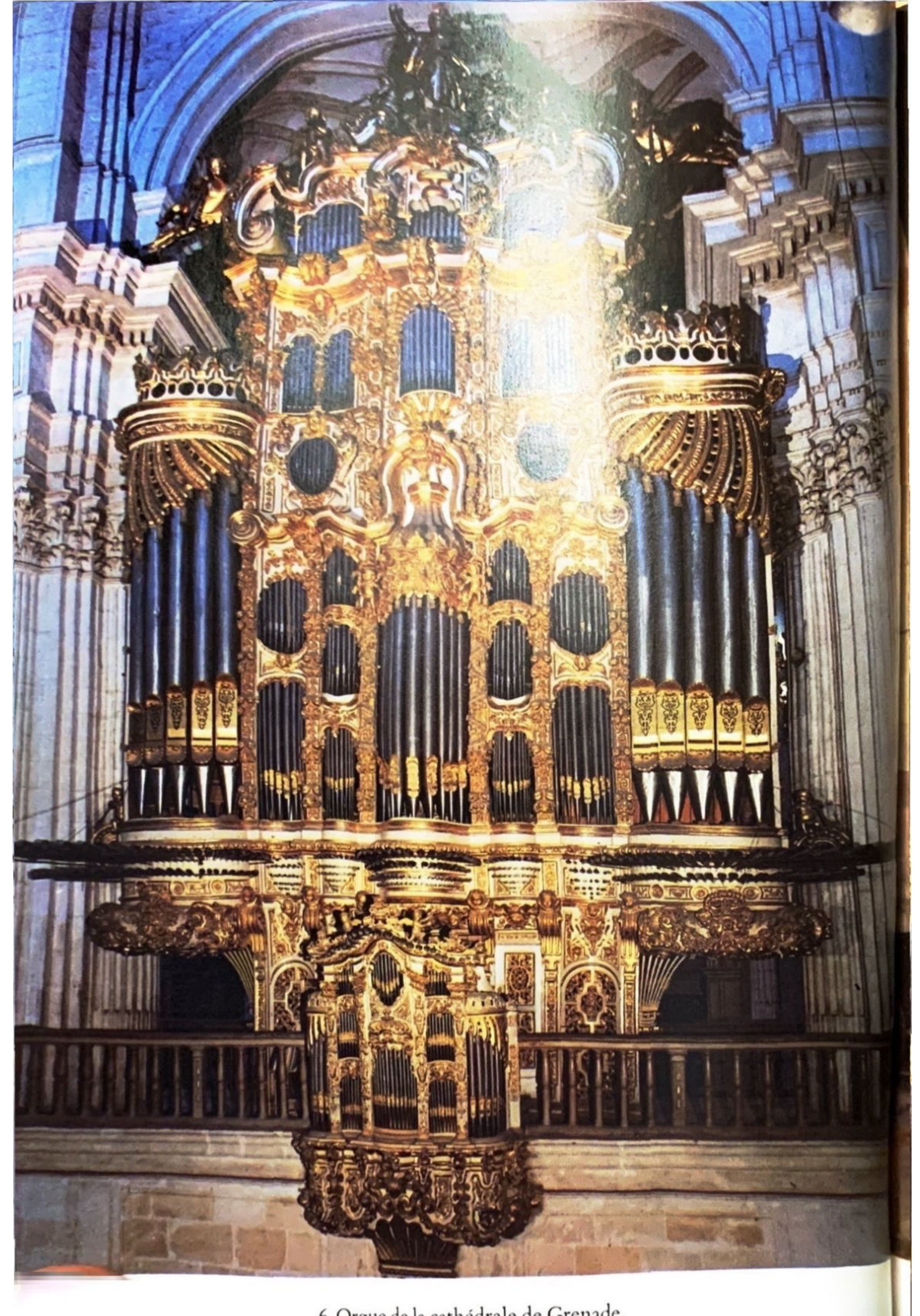
3. Orgue de Tamara. (Province de Palencia).



9. Orgue de Los Arcos. (Province de Navarre).



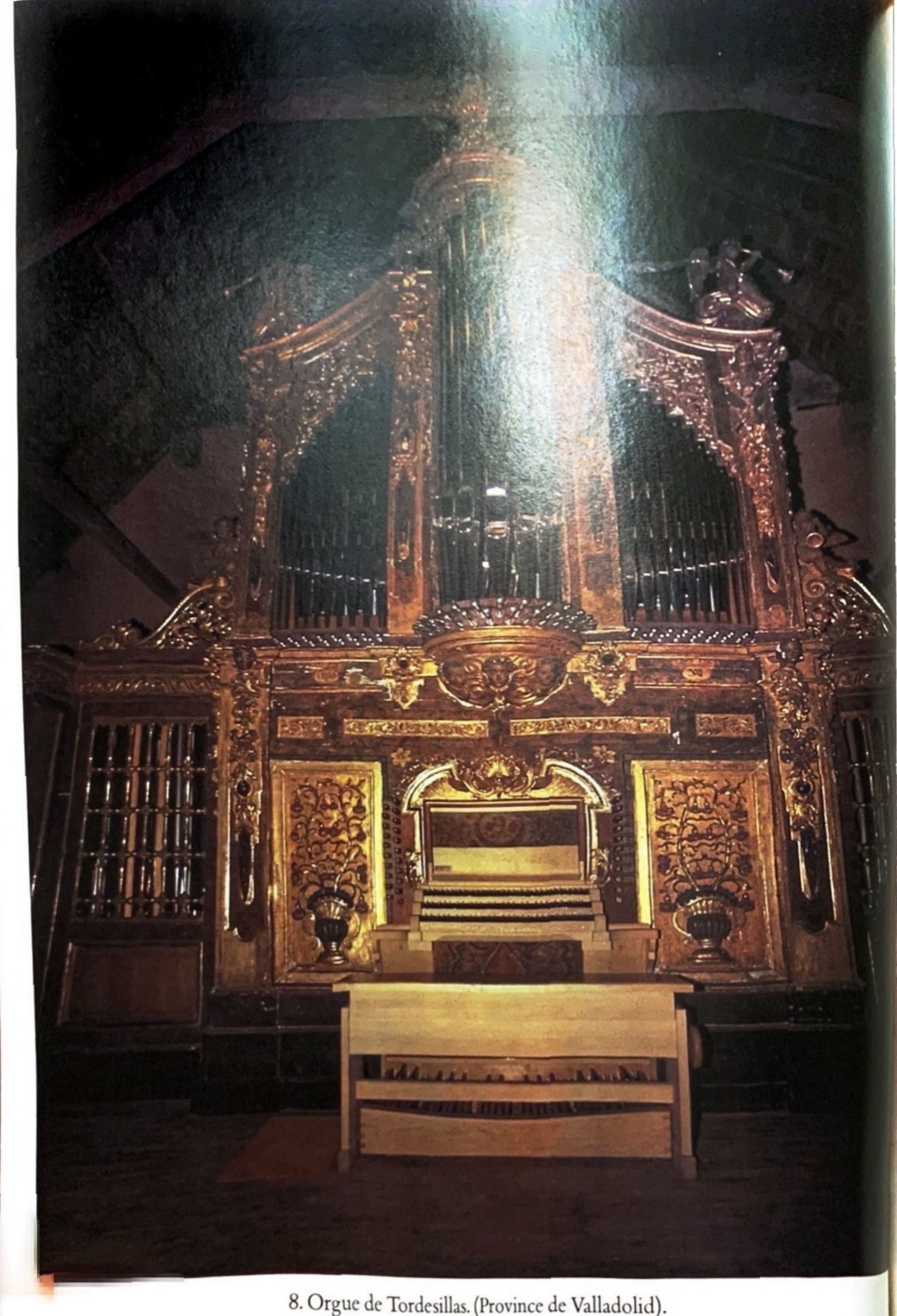
5. Orgue de Osorno. (*Province de Palencia*).



6. Orgue de la cathédrale de Grenade.



7. Orgue de Olite. (Province de Navarre).



8. Orgue de Tordesillas. (Province de Valladolid).
(Photos Roland Legathe)

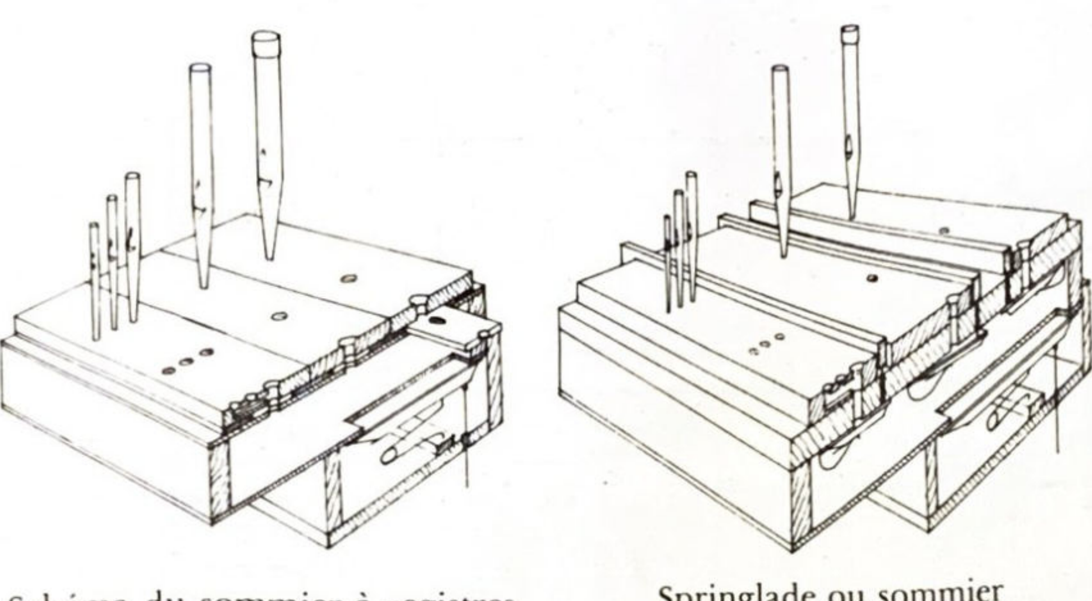
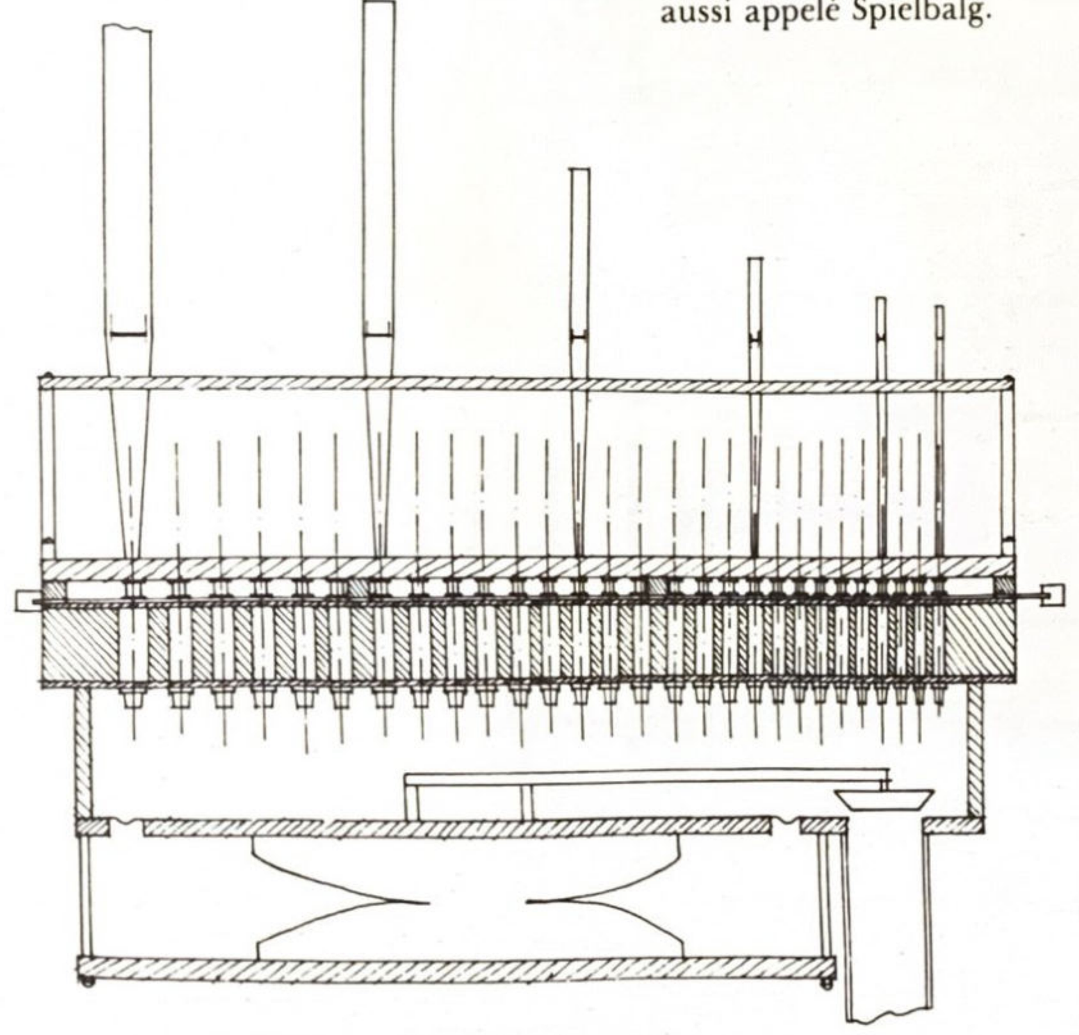
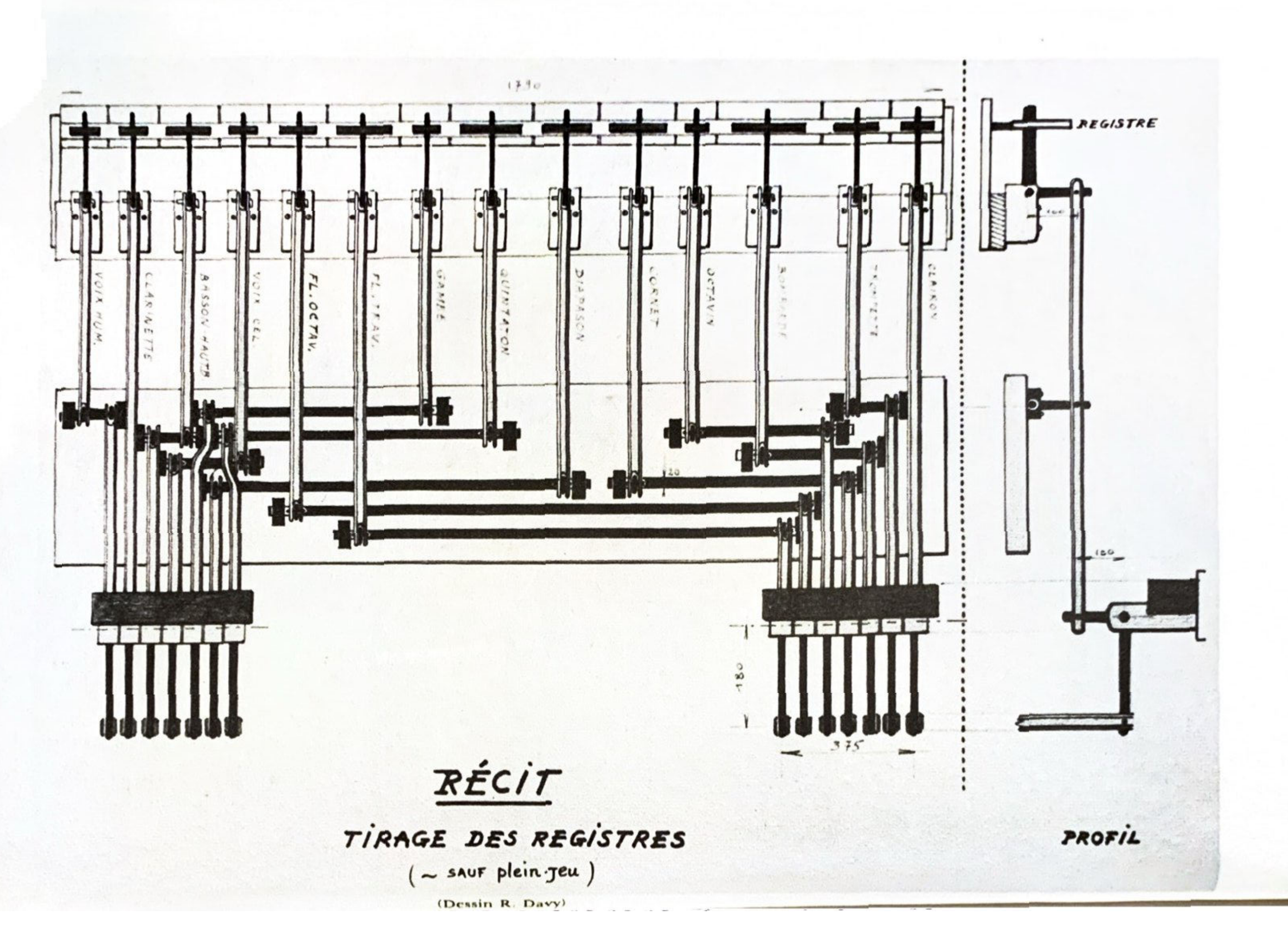


Schéma du sommier à registres.

Springlade ou sommier à soupapes de type Roosevelt, aussi appelé Spielbalg.



Sommier à registres.
(Dessins Godel-Dunand.)

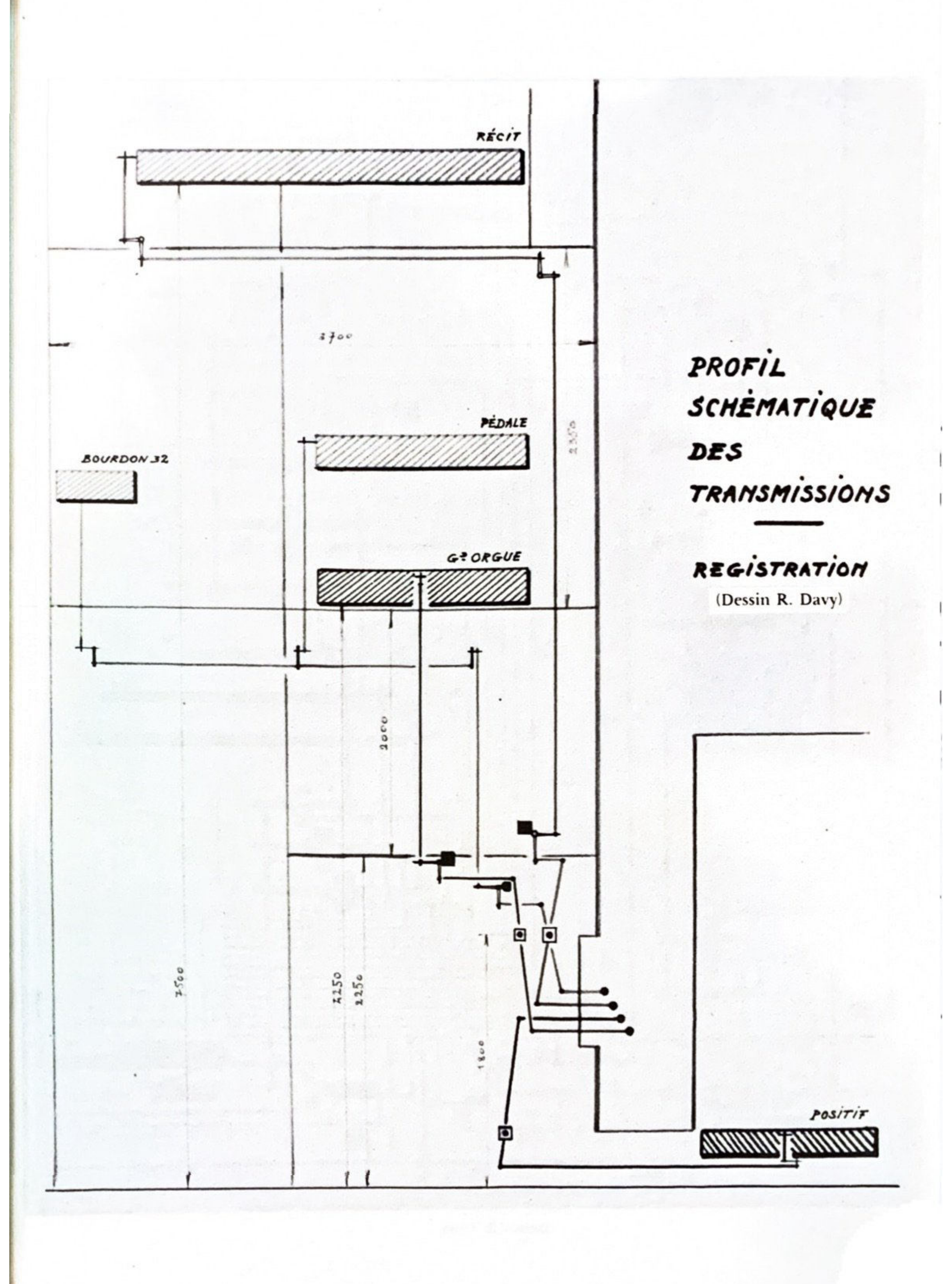


RÉCIT

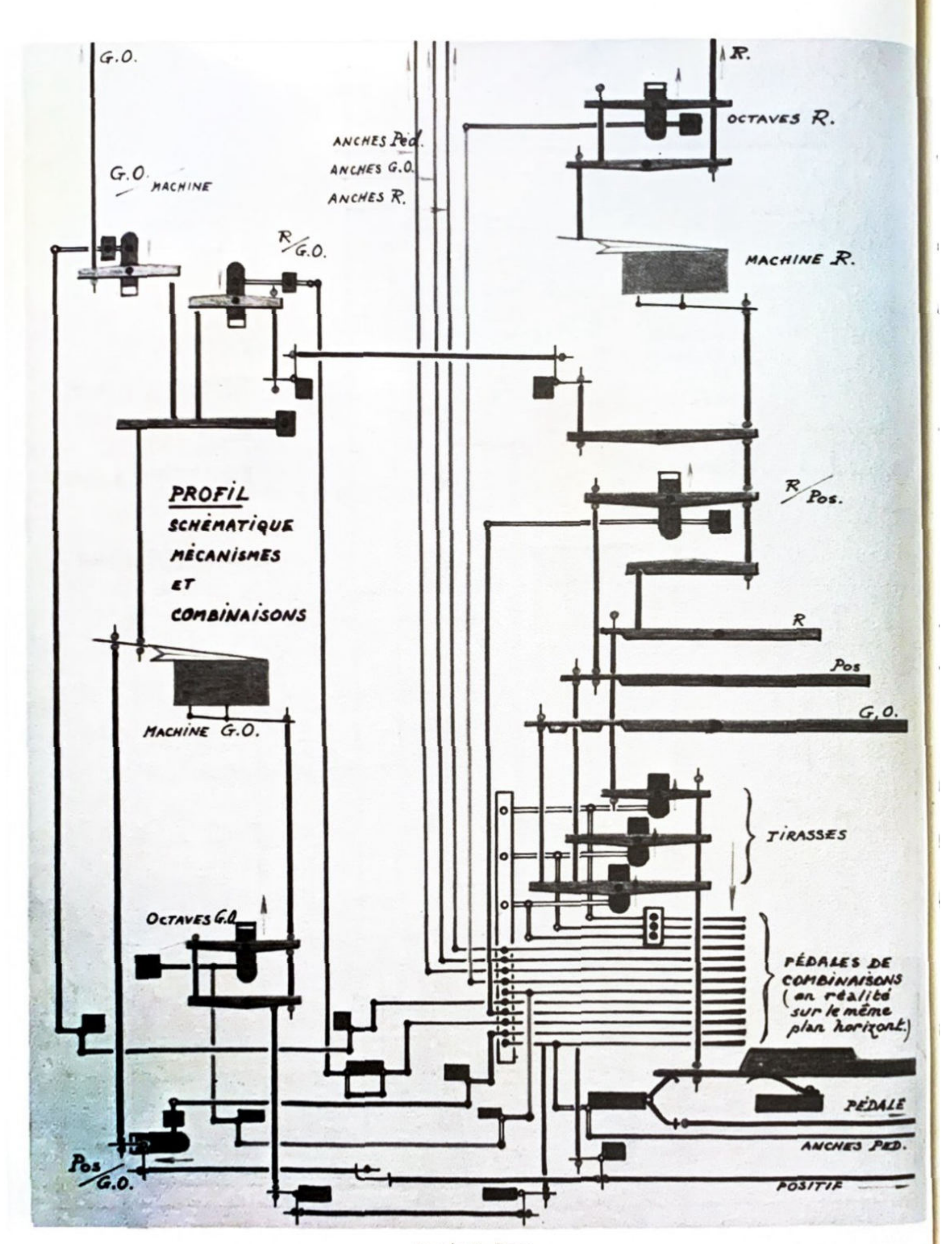
TIRAGE DES REGISTRES

(~ SAUF plein-jeu)

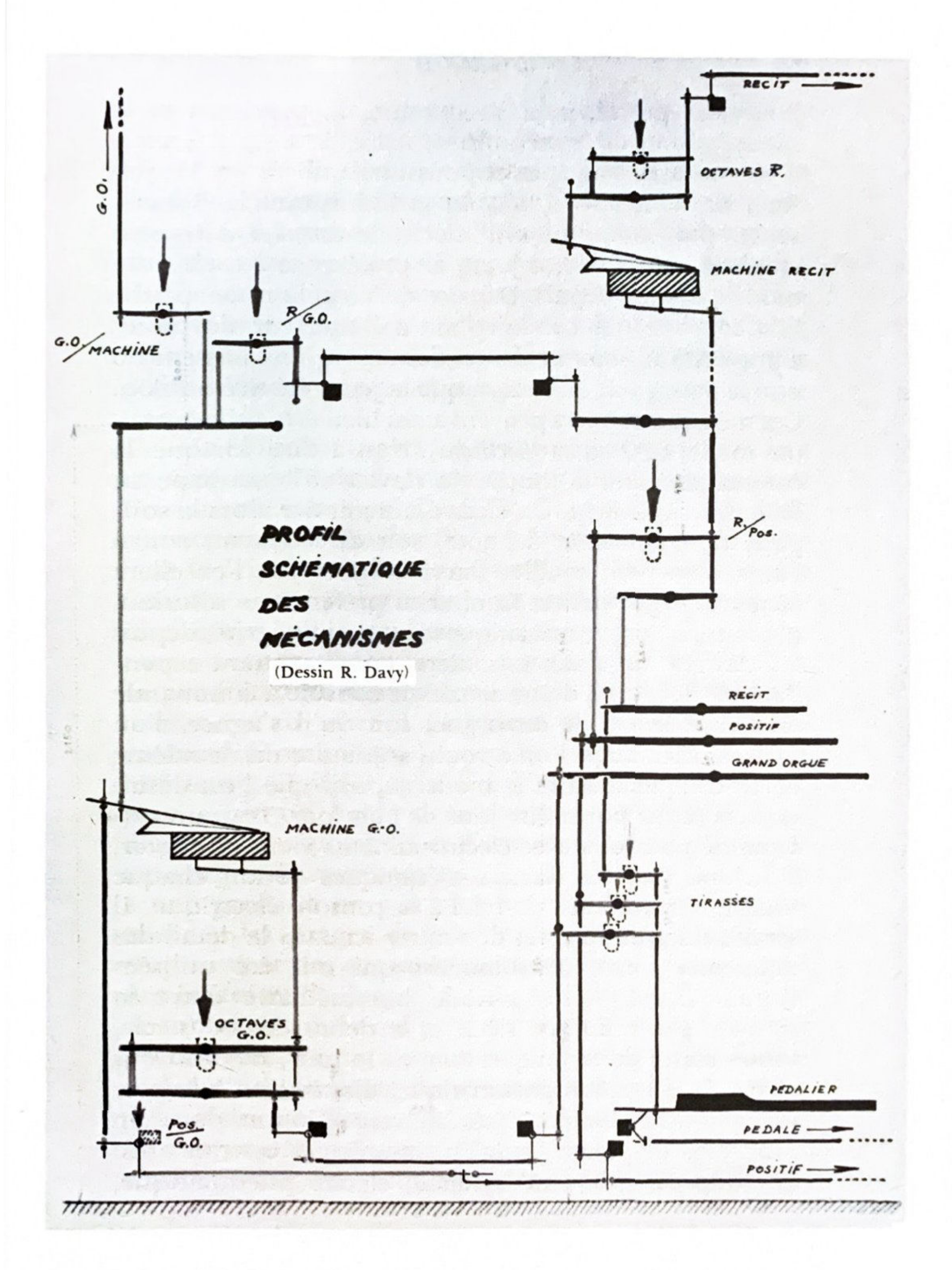
(Dessin R. Davy)



(Dessin R. Davy)



Dessin R. Davy



(Dessin R. Davy)

pour leur pureté, pour l'économie, la précision et le silence autour de ce mécanisme. Après le simple *sommier à bloc* ou avec soupapes et poussoirs utilisés au Moyen Age, vint le *sommier à trébuchet* utilisé durant la Renaissance, puis enfin, au XVIIᵉ siècle, le *sommier à registres* employé encore de nos jours de préférence à tout autre modèle inventé depuis. Dans ce dernier, la note appelle une soupape qui conduit l'air à l'intérieur de pièces « gravées » au sommet desquelles des *registres* laissent ou non le passage de l'air selon que le jeu a été tiré ou non. Ces mêmes sommiers peuvent aussi bien être utilisés avec un mode de *traction électrique,* c'est-à-dire lorsque la commande entre la touche du clavier et la soupape est faite électriquement. Un électro-aimant tire alors la soupape de commande de note, soit directement, soit à l'aide d'un petit soufflet intermédiaire. Ici, l'excellent facteur d'orgue italien Tamburini préfère une solution, qui laisse à l'orgue mécanique toute son intégrité, depuis les claviers jusqu'aux sommiers, en permettant cependant par le moyen d'une deuxième console à commande électrique le jeu de cet orgue, soit qu'il s'agisse d'un orgue ancien auquel on a voulu adjoindre un deuxième corps complémentaire et moderne, soit que l'on désire que cet orgue puisse être joué de plus loin. Tout un système de poussoirs avec électro-aimants vient s'adapter, à volonté, sur les claviers mécaniques devant chaque touche, servant ainsi de relai à la console électrique. Il serait sans grand intérêt de rentrer ici dans le détail des différentes sortes de sommiers qui ont été utilisées depuis. Durant cette période intermédiaire entre la seconde partie du XIXᵉ siècle et le début du XXᵉ siècle, toutes sortes de techniques ont vu le jour, des moyens allant de la traction pneumatique, dite *traction tubulaire,* où la touche donnait accès au vent conduit dans un long tube de plomb jusqu'au sommier et ouvrait ainsi la soupape, jusqu'au système électro-pneumatique,

avec des *sommiers à pistons* ou des *sommiers Weigle,* ou *sommiers Roosevelt,* ou encore *Universal Air Chest.* Point n'est besoin de décrire tous ces différents mécanismes dont chacun représente un stade d'une évolution ou un désir de recherche, même s'ils ont dû ensuite être abandonnés, mais gardons la pensée que, dans ce domaine aussi, sans doute d'autres progrès restent-ils encore à faire et que ces progrès ne pourront être réalisés que si l'on veut bien ne jamais considérer une chose comme définitivement acquise et accepter l'idée d'une amélioration possible.

Un étonnant brevet fut déposé il y a peu, concernant un nouveau mode de traction pour les notes et les jeux. Ce système, conçu par David W. Cogswell en utilisant de récents travaux américains sur les fluides, prend pour base le principe de l'effet « Coanda ». On appelle « effet Coanda » cette propension d'un fluide à suivre la surface d'un corps solide qui l'entoure ou qu'il côtoie, ou plus exactement à adhérer à cette surface. « L'effet Coanda » se produit déjà dans chaque tuyau d'orgue lorsque la colonne d'air vibre à l'intérieur et que ce tourbillon évolue différemment à l'approche immédiate de la paroi intérieure. David Cogswell utilise ainsi la faculté que peut avoir un fluide de « choisir » son chemin entre divers canaux possibles et d'être ensuite dévoyé par l'intervention, à travers un autre canal d'une colonne d'air à une pression un peu plus forte. Ainsi peut-on commander les tirages de jeux et des notes et même des emprunts et des accouplements, ainsi que la manœuvre des boîtes et des trémolos, uniquement par l'ouverture de canaux d'air, ce qui permet une traction extrêmement précise sans l'aide d'aucun mécanisme. L'orgue « fluidique » ne comporte donc aucun matériel mouvant en dehors des touches et des boutons de jeux, ce qui confère à l'instrument une pureté tout originelle, une unité qu'il n'aura jamais eue jusqu'alors. Voilà une technique toute

nouvelle qu'il serait certainement des plus passionnants d'exploiter et de perfectionner.

De toute cette organisation mécanique, il est un élément par quoi l'homme communique directement, un organe en quelque sorte sensoriel qui rend l'instrument vulnérable et le fait répondre aux moindres impulsions, un endroit où la cuirasse s'est ouverte pour livrer passage à ce qui peut-être mû, à ces membres par le moyen desquels on peut communiquer. Tout un principe tentaculaire nous donne accès à ce poumon dont nous pouvons à volonté commander les soupirs par l'intermédiaire de *vergettes* et d'*abrégés,* de *rouleaux* et d'*équerres* qui transmettent et dirigent les mouvements. Ils se répondent ainsi, se répartissent dans les endroits les plus éloignés de cette grande structure, toujours prompts, toujours exacts. La *console* est ce qui rassemble tout ce qu'on pourrait appeler le système neurologique de l'orgue et qui fait que l'orgue, en quelque sorte, devient homme. Grâce à elle, il deviendra doigts, il deviendra oreilles, cerveau, il écoutera, il s'emportera, il ressentira douleur et passion, il renouvellera chaque fois de manière différente le phénomène de la création, celui de l'émotion, de la fusion, de l'éclatement. Par elle nous est donné ce contact immédiat avec tout ce qui, désormais, nous permettait d'éveiller les impulsions les plus diverses. Elle comporte tous les claviers manuels et de pédale, tous les tirages de jeux, les appels d'accouplements et, éventuellement, les combinaisons. Nous avons vu par quelles formes simples elle avait initié son histoire : larges touches plates chez les grecs, puis languettes à tirer et robinets pour les tirages de jeux. Enfin, l'abrégé offrait le moyen de rapprocher les touches les unes des autres de telle manière que la largeur de ces touches permît aux doigts posés dessus, une attitude, un écartement naturels et sans effort. Les raffinements allèrent plus loin – ils vont toujours au-delà de l'endroit où ils se stabili-

seront –, les Anglais, nous l'avons vu, construisirent une gamme comportant des *ré dièze* et des *si bémol,* des *sol dièze* et des *la bémol,* ce qui augmentait d'autant la complexité des claviers. Par ailleurs, l'Italie, l'Espagne et la France conservèrent longtemps l'usage de ce que l'on appelait l'*octave courte,* où, dans la première octave grave, le *do,* et le *ré* et le *mi* prenaient la place sur le clavier du *mi,* du *fa dièze* et du *sol dièze,* ce qui avait pour effet d'économiser le métal de quelques gros tuyaux.

Mais les claviers, ainsi plus ou moins chromatiques, plus ou moins complets eurent vite augmenté leur nombre sur la console et ceci, avant même que l'on eût les moyens de les accoupler, ce qui donnait à l'organiste la possibilité de disposer de deux ou trois orgues différentes et indépendantes, parfois même accordées différemment. Bien vite pourtant, ces claviers se caractérisèrent au point d'acquérir certaines qualités constantes : le clavier nommé *grand-Orgue* clavier principal sur lequel sont éventuellement accouplés les autres claviers, contenait un « plenum » fait de principaux de base et d'un chœur de mixtures et, éventuellement, d'anches; le clavier de *Positif,* construit sur des fondamentales plus aiguës présentait un chœur de mixtures et de mutations plus fines; le clavier de *Récit,* en France, clavier ne comportant généralement que les « dessus », contenait de rares jeux de solo, le plus souvent un *Cornet* ou une *Trompette;* en Allemagne, le *Brustwerk* (clavier de poitrine) ainsi nommé pour sa position à la hauteur de l'organiste, ou *Oberwerk* (clavier du dessus) à cause de sa position au sommet du buffet contenait aussi quelques jeux de mutations ou de solo; enfin, le clavier de *Bombarde* sur lequel on trouvait, en France, presque uniquement les jeux de *Trompettes* en 16, 8 à 4 pieds. On retrouve dans le clavier de Positif, notons-le encore, les caractéristiques de l'ancien orgue Positif du Moyen Age,

ou dans le Brustwerk, une transposition, un rappel de l'ancien orgue-régale.

Avec le XIXe siècle ces caractérisations régressèrent jusqu'à pratiquement n'exister plus, c'est-à-dire jusqu'à ne posséder plus que des claviers qui additionnent des séries de jeux plus ou moins analogues, sans accuser aucune propriété particulière. Aussi, les claviers d'aujourd'hui portent-ils les noms de : *Grand-Orgue, Positif, Récit, Solo, Grand-Chœur* et *Bombarde,* sans que chacun de ces claviers représente pour l'auditeur un changement de timbre, de caractère ou même d'intensité estimables. Voilà bien pourtant ce qui fut et ce qui devrait toujours être le but de ces claviers, que chacun d'eux représentât et contînt un orgue différent dans sa fréquence, son intensité et sa couleur.

Ici aussi, après avoir outrepassé parfois et le nombre de claviers et leur étendue jusqu'à construire six ou sept claviers manuels, allant au-delà des limites de ce qu'on peut jouer et imposant à l'exécutant des contorsions disgracieuses et néfastes dans leurs effets (Monreale en Sicile ou Wanamaker à Philadelphie), on a pu assister à des initiatives aussi peu raisonnables qu'une étendue de clavier de 77 notes, initiative d'autant plus vaine que les jeux d'Anches ne sauraient en aucun cas être poursuivis en 8 pieds dans le suraigu, que cette tessiture condamnerait à un plenum de plus en plus pauvre ou de plus en plus grave ce qui donnerait l'illusion de descendre lorsque précisément on monte. Ainsi en sommes-nous venus maintenant à une étendue de claviers de 61 notes, ut à ut, avec deux octaves au-dessous de l'ut medium et trois octaves au-dessus. Seule extension admissible et intéressante, celle allant vers le grave, pour les claviers manuels elle impliquerait une composition de jeux fort coûteuse, mais certainement riche de possibilités nouvelles et vers l'aigu pour la pédale où l'on pourrait envisager d'aller jusqu'à l'ut^3.

Puisqu'il était dit que l'orgue serait un instrument avec lequel l'exécutant rentrerait en communication par tous les moyens physiques dont il dispose, de tout son corps aussi bien que de toute son âme, il serait intéressant de savoir comment, quelle étrange idée le conduisit à vouloir utiliser ses pieds en même temps que ses mains pour produire des sons. Nous savons qu'au Moyen Age, alors qu'on touchait l'orgue en tirant de grosses languettes, les immenses proportions de l'instrument exigeaient le jeu conjugué de deux organistes assis côte à côte. Nous avons vu par ailleurs que certaines orgues, notamment des Positifs, possédaient un tuyau grave que l'on suppose être un tuyau de note tenue, semblable à celle d'un instrument connu : la cornemuse. Cela formait une basse constante au-dessus de laquelle évoluait la musique. Nul doute, selon nous, que l'on ait éprouvé un jour le désir de changer à volonté cette note grave, d'en disposer d'au moins deux ou trois que l'on pourrait introduire à tour de rôle pour soutenir le chant de façon plus variée et de le faire sans que les mains fussent empêchées de poursuivre leur musique. D'autre part, être à deux organistes pour jouer d'un même intrument, cela devait rendre le jeu malaisé et présenter de nombreux inconvénients. Ou bien l'orgue serait devenu un instrument multiple, un peu comme l'orchestre, avec la possibilité de le jouer à 3, 4, 6 organistes, ou bien il fallait faire en sorte qu'il pût être joué seul. On en est donc venu à l'usage des pieds, d'abord pour animer deux ou trois notes, puis davantage. Mais ceux-là mêmes qui avaient ouvert cette voie eussent été bien étonnés s'ils avaient pu voir de quelle manière aujourd'hui on fait usage des pieds pour jouer sur un clavier de 2 octaves et demie et exécuter des partitions parfois aussi exigentes que pour les mains! Peu à peu donc, s'est formée une sorte de clavier pour les pieds qui d'ailleurs ne prit pas une forme unique. En Espagne, en Angleterre et en Italie

où jusqu'au XIXe siècle on n'utilisait que quelques notes, et fort rarement, le pédalier conserva une forme très précaire. En France, où l'usage était un peu plus régulier, on en vint à ce qu'on a appelé le « pédalier à la française », clavier dont les formes ne permettaient de jouer que lentement et de manière fort incommode. C'est en Allemagne et en Hollande que le pédalier prit, dès la fin du XVIIe siècle sa forme définitive qui est, avec de légères différences, celle du pédalier d'aujourd'hui.

Nous rencontrons maintenant de nombreuses petites différences entre les pédaliers d'un pays et d'un autre, et même bien souvent à l'intérieur d'un même pays. N'est-il pas extraordinaire de voir que les facteurs d'orgue et les organistes dans le monde ne se soient toujours pas accordés pour savoir quelle distance doit séparer un clavier d'un autre, quelle sera l'étendue des claviers manuels et du pédalier, quel sera l'emplacement du pédalier en regard aux claviers manuels, etc. ! Au lieu de cela, on construit encore aujourd'hui des orgues dont les claviers manuels n'ont que 56 notes voire même 54 et non 61, dont le pédalier ne monte que jusqu'au *fa* au lieu du *sol,* dont les propres touches n'ont ni la même épaisseur, ni le même écartement et qui est placé plus à droite ou plus à gauche des claviers manuels, en forme radiale ou droite et avec encore tant d'autres anomalies; autant de variantes que favorisent un certain nombre d'organistes peu avertis, qui désirent retrouver dans ce nouvel instrument les particularités auxquelles ils étaient accoutumés par leur ancien orgue, sans chercher à savoir ce qui serait plus logique, plus rationnel, finalement plus aisé à pratiquer. Si l'on avait convenu une fois définitivement et dans tous les pays que fussent construits des pédaliers de telle forme, ou radiaux ou droits, que les claviers eussent 61 notes et qu'ils fussent à telle hauteur du pédalier et à telle distance de celui-ci et des claviers entre eux, que les pédaliers eussent 32 notes et tel écarte-

ment, telle forme, telle épaisseur de touches et bien d'autres choses encore, il resterait toujours entre un orgue et un autre tant de raisons de diversité qu'aucune incommodité par non respect des normes définitivement établies ne saurait se justifier. Mais, que dis-je incommodité? C'est d'impossibilité qu'il faudrait parler, car si certaines notes manquent aux claviers, si les touches sont plus étroites, ou plus courtes, ou plus larges qu'il ne faut, si l'orgue ne possède qu'un accouplement à tiroir comme il fut fait encore il y a peu sur de grands instruments entièrement neufs, alors, c'est à bien des littératures, bien des époques qu'il faudra renoncer. Le comportement de certains organistes ou facteurs d'orgue en regard de l'évolution de l'orgue ressemble étrangement à celui, bien connu, de certaines personnes qui refusent toute leur vie de s'apercevoir qu'ils ont dépassé l'âge de l'adolescence : pour ceux-là, soit paresse, soit écartement des responsabilités, il faudrait que l'orgue n'eût point changé depuis Pérotin le Grand, éventuellement depuis François Couperin. Si les facteurs de piano n'avaient pris définitivement une décision au sujet de la largeur des touches, de la hauteur du clavier, de l'emplacement des pédales, s'ils n'avaient décidé que le clavier aurait telle étendue, je doute bien que l'art pianistique fût parvenu à un tel degré de raffinement. Tout ce qui fait que l'organiste doit prendre garde à ce que le *do* de ce pédalier n'a pas le même emplacement que celui de l'instrument qu'il avait joué deux jours plus tôt le détourne d'une concentration plus grande et d'un plus grand abandon au service de la musique.

Qu'on ne se méprenne point sur le sens de ce qui vient d'être dit. Je parle ici de facture d'orgue dans ce qu'elle a d'actuel, dans ce qui doit être l'avenir de nos instruments. Une tout autre attitude doit être gardée lorsqu'il s'agit de maintenir un patrimoine artistique, témoin d'un passé glorieux. Jamais, il ne devrait être

permis de modifier quoi que ce soit d'un instrument ancien d'une grande valeur esthétique, si les différentes parties de cet orgue sont encore utilisables, ni de mettre des sommiers neufs à un orgue de Clicquot dont il n'y aurait que les ressorts et les peaux à renouveler, ni de modifier la composition d'une mixture de tel autre instrument qui ne correspondrait pas à la « vérité » historique alors en faveur, ni d'enlever un pédalier à la française en très bon état sur un orgue dont toutes les parties par ailleurs sont du XVIIIe siècle, et tant d'autres choses encore, ni de jeter par-delà la tribune un orgue entier, unique et parmi les plus beaux de France pour le voir s'écraser dans la nef de la cathédrale, ni de vendre un orgue ou de le laisser acheter ou de le laisser ruiner parce que les prêtres ont décidé de n'en faire aucun usage, non par idéologie, mais par ignorance ou par sottise ou, bien pire encore, par idée de profit et avidité, ni de jeter aux ordures une superbe console de Cavaillé-Coll, ni même de la reléguer aux salles muettes d'un musée ni d'ajouter des jeux de mixtures à ceux des plus beaux instruments de Cavaillé-Coll, ni de changer quoi que ce soit à leur composition, ni de les électrifier en jetant au feu cette superbe création artisanale que représentent une mécanique de Cavaillé-Coll et sa somptueuse console, faites pour défier les siècles et que l'homme, depuis infatigablement, s'est acharné à détruire. Tout cela est aussi inexcusable et impardonnable que d'abandonner des monastères, des basiliques aux mains des vendeurs de pierres ou que de détruire des statues pendant une révolution ou de brûler des manuscrits parce que leur idéologie n'est plus actuelle. Et cependant on a fait tout cela et on continue à le faire. Tous ces méfaits que j'ai énumérés sont réels. Tous ont été perpétrés il y a peu.

Mais il est une autre sorte d'aberration, moins nuisible celle-ci qui cependant ne laisse pas de contenir

une grande somme de ridicule, qui consiste, lorsque l'on dispose d'un buffet d'orgue ancien sans son contenu – vendu peut-être, comme il arrive bien souvent, au poids du métal –, d'y faire construire un nouvel orgue à la manière ancienne avec toutes les limites que cela comporte : claviers courts, pas d'accouplements, pédalier à la française d'y ajouter encore comme le font ces antiquaires qui, pour assurer la crédibilité de faux meubles anciens, simulent encore les fêlures, cette cuticule supplémentaire de poussière et les toiles d'araignées à une vétusté feinte, une mauvaise mécanique branlant de toutes parts et une alimentation défaillante, – ou mieux encore, de tout construire à l'ancienne, buffet et orgue, ce qui ne peut être que le fruit de la pire abdication, le chancre de toute activité, de tout devenir artistique.

Jamais ces personnes n'auraient osé laisser germer dans leur esprit l'extraordinaire idée du double pédalier. Oui, c'est une invention qu'il fallait ici mentionner car elle manifeste un désir de donner aux pieds ce à quoi ils ne pouvaient jusqu'alors prétendre, la possibilité, comme aux mains, de jouer sur deux registrations en même temps, en ayant également deux claviers. Le premier des instruments à posséder deux pédaliers fut l'orgue de l'église Saint-Paul à Francfort, construit en 1833 par Walker. Le second que l'on connaisse fut l'orgue de l'église Saint-Eustache à Paris, construit en 1844 par Daublaine et Callinet avec la collaboration de Barker. Les deux pédaliers étaient l'un devant l'autre, le pédalier de l'avant était incliné pour le rendre plus accessible et beaucoup plus étroit que l'autre. On pouvait ainsi isoler deux voix avec des timbres différents. Ces pédaliers devaient être plus incommodes à jouer et nécessiter une très grande habilité et une technique certainement différente de celle que l'on emploie aujourd'hui. Sans doute est-ce la raison pour laquelle cette idée n'eut pas de suite. L'orgue de Francfort n'existe plus et celui

de Saint-Eustache brûla six mois après son inauguration.

Avant de détourner notre attention des claviers, il convient de réfléchir un instant sur les conséquences incalculables qu'a pu avoir cette capitale invention du clavier, due à Ktésibios et qui, dès ses origines et sans doute plus encore qu'avec la version à tirettes du Moyen Age, fut sans doute la source de ce qui devait devenir ensuite la musique polyphonique. L'aulos, il est vrai, était double et permettait sans doute la diaphonie, mais seul le clavier grâce à la position des mains pouvait ouvrir la voie à tout ce monde nouveau de la polyphonie, auquel il n'est pas interdit de penser que déjà les concurrents de Delphes devaient avoir accès, et où ils devaient pénétrer avec émerveillement. Sans doute est-ce pour cette raison que l'on donna le nom d'*organum* à la première forme musicale polyphonique apparue au début du xᵉ siècle. L'organum était une polyphonie vocale à deux ou plusieurs voix où le chant se trouvait entièrement accompagné d'une autre mélodie, indépendante. Les deux voix évoluaient ainsi à l'octave, la quinte ou la quarte, avec des passages sur la seconde et la tierce. Il y avait l'*organum duplum, triplum,* ou *quadruplum,* selon le nombre de voix dont il était composé. Non seulement il pouvait se jouer à l'orgue, mais sans doute l'organum était-il venu de ce qu'on avait l'habitude d'accompagner les chants à l'orgue en y ajoutant d'autres voix indépendantes, jouées avec les deux mains et donnant les intervalles de quinte, d'octave et de quarte, les trois consonances. Ainsi peut-on dire que toute la musique occidentale depuis la Renaissance et, en premier lieu, toute la musique de claviers découle de l'invention de Ktésibios, servie également par cette autre grande innovation que fut l'écriture verticale.

Enfin les *registres* dont chacun correspond à l'un des timbres de l'orgue figurent sur la console, en général, de chaque côté des claviers ou au-dessus de ceux-ci ou

parfois même d'un seul côté et permettent d'ouvrir ou de fermer l'accès de l'air aux différents jeux de l'orgue. Il y en a donc autant que de jeux et ce sont des tirettes plus ou moins grandes, plus ou moins lourdes selon la finesse et la légèreté de la mécanique. Sur les orgues anciennes, ces tirages de registres prennent une telle place s'étendant si loin que l'organiste ne peut y accéder. Il faut donc avoir recours, dans ce cas, à des personnes placées de chaque côté de l'exécutant afin de tirer les jeux au moment voulu. Ces registres donnaient parfois lieu à d'étonnants ouvrages d'art dont nous témoigne cet orgue de chœur de l'église Sainte-Marie à Lübeck, où, à l'endroit de chaque poignée est sculptée une tête en bois représentant un des membres du consistoire de l'église ayant vécu à cette époque. Lorsque les tirages de jeux sont à transmission électrique, ceux-ci peuvent être beaucoup plus petits, avec une course moins grande et peuvent revêtir un aspect différent, souvent au détriment de l'esthétique, tels ces languettes ou ces dominos à bascules qui rappellent trop ces horribles machines improprement appelées « orgues électroniques ». On voit même aujourd'hui des instruments dont les tirages de jeux se font à l'aide de ces boutons habituellement utilisés pour des fonctions d'un autre genre comme appeler un ascenceur ou programmer une machine à calculer. Là où l'artisanat n'intervient plus, l'art risque aussi d'être absent. Sur les grandes consoles de Cavaillé-Coll, les jeux étaient disposés en demi-cercle, sur des gradins, chaque rangée à la hauteur du clavier auquel les jeux sont destinés.

On appelle *combinaisons* tout ce qui, en dehors des claviers et des registres, permet de commander des appels de jeux ou d'*accouplements*. Nous avons déjà mentionné les accouplements dits « à tiroir » où l'on tirait un clavier sur l'autre pour permettre ainsi de jouer à la fois les jeux de l'un et l'autre clavier. Aujourd'hui et

depuis le XVIIIe siècle, les accouplements se font sur la mécanique même et non plus sur les claviers et sont actionnés par des pédales. Il y a aussi des accouplements permettant de jouer les jeux des différents claviers manuels sur le pédalier; ceux-là s'appellent *tirasses*. Sur un orgue de trois claviers, on peut donc avoir l'accouplement du clavier de Positif sur celui de *Grand-Orgue* et du *Récit* sur le *Grand-Orgue,* parfois aussi du *Récit* sur le *Positif,* et enfin les *tirasses* du *Grand-Orgue,* du *Positif* et du *Récit*. Nous aurons donc, pour cet orgue, six fonctions différentes actionnées par six pédales situées au-dessus du pédalier. Mais d'autres pédales peuvent être mises à la disposition de l'exécutant pour permettre d'opérer sur certains groupes de jeux, sans qu'il soit nécessaire de les actionner à la main. Le plus ancien dispositif de cet ordre et pendant longtemps le seul qui fut en usage dans la facture d'orgue fut celui d'une pédale qui tirait ou poussait mécaniquement un certain nombre de jeux, toujours les mêmes. On vit ce dispositif pour la première fois sur l'orgue de Southwark construit en 1729 par *Jordan;* en général, cela était fait pour quelques jeux de mutation ou des jeux d'anches. Cavaillé-Coll avait perfectionné ce système en laissant à l'organiste le choix des jeux à appeler, au moyen de boutons que l'on tournait afin qu'ils pussent être actionnés par la pédale. Cavaillé-Coll inventa également une autre sorte de combinaisons lorsqu'il construisit des sommiers à doubles layes, en séparant les jeux de fond des jeux d'anches et de mutation. Ces sommiers ne parlaient que si on avait appelé une pédale donnant accès au vent dans la laye des anches, ce qui augmentait encore beaucoup les facilités de registrations. Enfin, Cavaillé-Coll ayant compris la nécessité pour l'organiste de pouvoir maîtriser seul les différents changements de registre, même sur un très grand orgue, fit un pas de plus dans l'application de *combinaisons ajustables,* en dotant les tirages de jeux de commandes pneu-

matiques qui étaient actionnées par des boutons différents pour chaque groupe de jeux et chaque clavier, placés au bord des claviers. Ce système fut pratiqué pour la première fois sur l'orgue de Saint-Sulpice construit en 1862. Le facteur *Sauer* en Allemagne pratiqua également vers cette même époque un système de combinaisons ajustables, ainsi que Roosevelt de New York qui dotait chaque jeu et accouplement de six ou sept appels permettant de préparer autant de combinaisons différentes. Aujourd'hui, on utilise des systèmes de combinaisons électroniques qui permettent d'enregistrer un très grand nombre de combinaisons qui sont appelées, au moment voulu à l'aide de pédales ou de boutons situés sur la barre d'appel des claviers. Mais des combinaisons purement mécaniques sont également utilisées et peuvent rendre de grands services pour un orgue d'importance moyenne.

L'usage de ces « accessoires » de l'orgue a souvent été critiqué. Point n'est besoin d'une longue fréquentation de cet instrument pour se convaincre que l'avenir de l'orgue se situe précisément – la qualité des timbres, leur variété, la précision, la sensibilité et la finesse du mécanisme étant acquis – dans la liberté que l'on peut avoir de varier et combiner les jeux avec la plus grande aisance et sans aucun assujettissement à la « matière mouvante » de l'orgue afin d'en pénétrer mieux la « matière spirituelle », mais que cet avenir se trouvera toujours limité dans la mesure où le compositeur-organiste se trouvera empêché dans l'utilisation indépendante, aisée et variée de toutes les possibilités sonores. C'est s'écarter encore davantage de la musique que d'avoir à compter avec la participation d'un ou deux aides pour exécuter un changement de registres, plutôt que de l'exécuter soi-même par le simple effet d'une pression de doigt ou de pied qui ne pourra avoir aucun effet nuisible ni sur la pensée musicale, ni sur la qualité

Flle 2

COUPE

DU MÉCANISME CORRESPONDANT AUX CLAVIERS

DU POSITIF ET DES BOMBARDES

DU GRAND-ORGUE DE

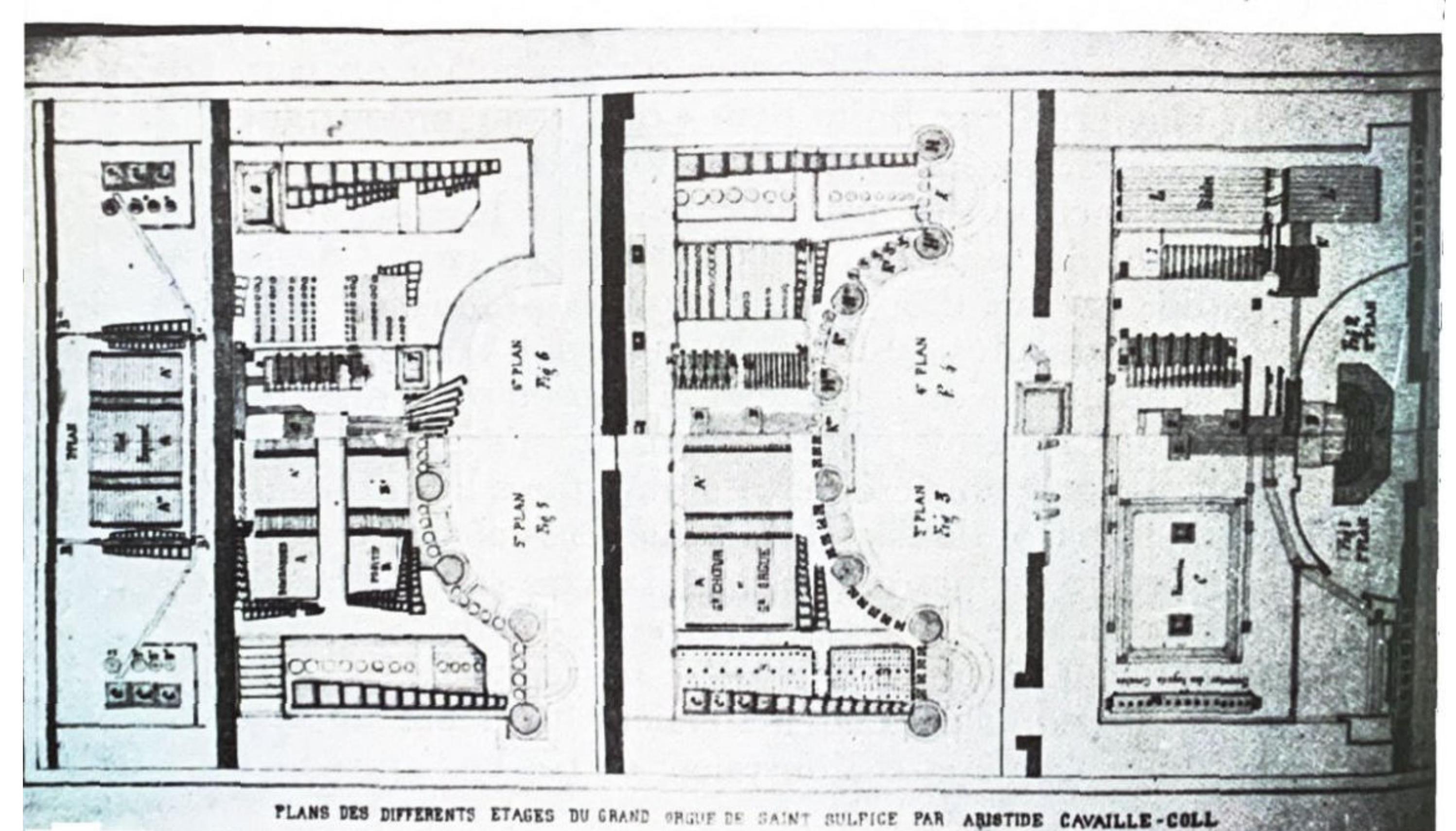
ST. SULPICE

1860.

sonore de l'instrument. Le propre de l'orgue est précisément cette richesse, le nombre incalculable de ses entités sonores et de leurs combinaisons possibles. Il importe d'obtenir que cet instrument si complexe soit rendu entièrement accessible à un seul homme. Le parti en fut pris lorsque l'on multiplia les claviers et qu'on les réduisit à la dimension d'un seul exécutant. Il ne manquait plus alors que la rencontre de l'orgue avec ce grand démiurge que fut Franz Liszt. Avec trois grandes œuvres et rien d'autre, le Maître ouvrit d'incommensurables brèches sur un monde nouveau de l'orgue, une nouvelle expressivité, une sorte de dynamique respiratoire qui libérera l'instrument de son antique gangue et le fera parler dans la liberté de ses voix, comme un poulpe géant aux mille têtes subitement libéré de ses entraves prométhéennes.

Une autre sorte de dynamique, d'ordre mécanique celle-ci, est la boîte expressive que nous avions déjà mentionnée. Son principe est extrêmement simple. Cela consiste à enfermer à l'intérieur d'une boîte tous les tuyaux ou une partie des tuyaux correspondant aux jeux d'un clavier. Cette boîte peut s'ouvrir sur un ou plusieurs côtés, parfois même au sommet, au moyen de jalousies actionnées par une pédale à bascule située au-dessus du pédalier, généralement au centre de la console. Le fait d'ouvrir les jalousies produit un effet de crescendo plus ou moins grand, selon l'intensité des jeux, l'épaisseur de la boîte et le degré d'ouverture des jalousies. La première boîte construite en 1712 contenait un panneau à glissière percé d'ouvertures fonctionnant contre la paroi de face de la boîte, elle-même pourvue de trous de mêmes dimensions. Le crescendo se faisait dans la mesure où les ouvertures des deux panneaux coïncidaient. Bientôt, la glissière fut remplacée par des lames horizontales. Celles-ci étaient fixées par un système de charnières et s'ouvraient de bas en haut. On a

remplacé maintenant ce système par des jalousies pivotant dans le sens vertical, ce qui donne de plus grandes possibilités d'ouverture. Aujourd'hui encore, il arrive que l'on construise, principalement pour les *Brustwerk* allemands, des boîtes se fermant au moyen de deux grands panneaux, comme des portes actionnées à la main ou également par une pédale. L'évolution néoromantique tendait à exiger un plus grand nombre de boîtes expressives afin que la sonorité de l'orgue pût être presque entièrement atténuée et enflée à volonté. Pour un orgue de quatre claviers, il arrivait que l'on eût trois claviers expressifs, ce qui tendait à donner à cet effet un peu facile, toujours obtenu au détriment d'une certaine « présence » et de la fraîcheur originelle des timbres, une place prépondérante. César Franck fut le premier à noter dans sa musique les effets de « crescendo » et de « decrescendo » obtenus par le moyen de la boîte expressive, mais cela, le plus souvent pour souligner l'évolution d'une voix soliste.



PLANS DES DIFFERENTS ETAGES DU GRAND ORGUE DE SAINT SULPICE PAR ARISTIDE CAVAILLE-COLL

> Reconnais-tu le Temple au péristyle immense,
> [...]
> Et la grotte fatale aux hôtes imprudents
> Où du dragon vaincu dort l'antique semence?...
>
> Gérard de NERVAL.

Ce par quoi l'orgue est occulté, cette enveloppe, ce grand meuble de bois, on le nomme *buffet*. Depuis son apparition sous les voûtes des grandes cathédrales, après avoir pris place d'abord modestement dans l'encadrement d'un cintre, dans le corps même de la grandiose architecture, peu à peu l'orgue se montra plus avant, soit que juché à mi-chemin des colonnes, il se révélât comme suspendu, en nid d'hirondelle et exposât ainsi sa menace ailée au-dessus des fidèles comme à Chartres ou à Strasbourg, soit que, plus conscient de sa majesté, il prît place, largement étalé sur le siège d'une tribune érigée à cet effet, définitivement exilé des tribulations humaines et trônant dans l'ombre. Cette partie de l'orgue, toujours superbe, a pour objet à la fois de cacher la plus grande partie des tuyaux et la mécanique, d'intégrer dans son architecture ceux qui restent apparents, en général les tuyaux de *Principal* que l'on appelle pour cela *Montre* et aussi les plus grands d'entre eux, et également de servir de boîte résonnante chargée de diriger le son vers la partie de l'édifice où on doit l'entendre. En Espagne, ce buffet toujours glorieux occupe en général une place prépondérante et fait en somme partie intégrante du chœur de l'église. Là, on verra deux orgues se faisant face de chaque côté de l'autel et alors la *Montre* occupera toutes les faces du buffet et les tuyaux horizontaux se répondront également à l'avant et à l'arrière. Parfois, ce sont quatre orgues disposées sur les quatre piliers du transept.

Ces buffets, véritables chefs-d'œuvre d'ébénisterie et d'architecture, ont toujours représenté de la façon la plus éloquente ce qu'était le style de l'époque où l'orgue était construit. On ne peut qu'admirer le classicisme

du XVIIe siècle et la grandeur baroque du XVIIIe siècle dans leurs expressions diverses et particulières. On pourrait, par l'étude de ces buffets, concevoir un nouveau traité d'une architecture que l'on ne peut apparenter à aucune autre, une sorte d'architecture du rêve ou de l'impossible, d'architecture « inventate », selon l'expression de Piranèse. Sans doute, retrouvons-nous là tous les termes d'un langage bien codifié avec ses pilastres, ses fleurons, architraves, contrecourbes, pots à feu, corniches, gables ou frises, mais employés à d'autre escient. Les étages de cet édifice se chevauchent ou s'encastrent, grand habitat érigé pour « l'autre côté d'un miroir » où portes et fenêtres sont ailleurs et ne s'ouvrent que sur un dedans plus clos, où les grandes baies sont obstruées par d'immenses rideaux de longs tubes creux.

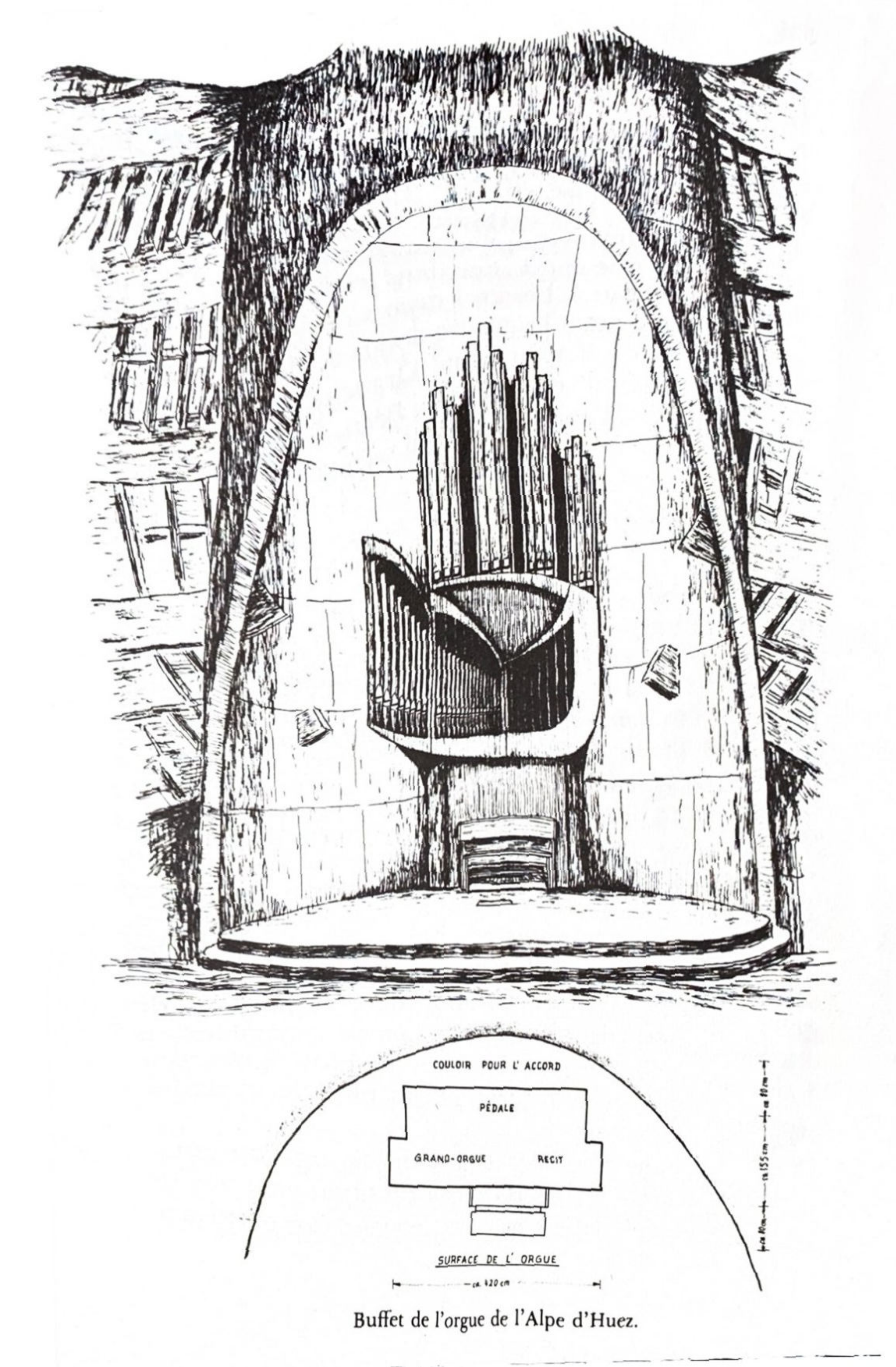
On admire chaque jour dans toutes les cathédrales ou abbayes d'Europe ces grands poèmes lyriques, expression de toutes les fantaisies mobilières et sculpturales où, excepté la grandeur des tuyaux et l'espace départi à l'orgue, aucune autre contrainte n'était subie. On connaît Weingarten, Oliva, Haarlem, Sao Vincente de Lisbonne et tant d'autres. Entre tous, celui de Weingarten reste sans aucun doute le plus original et montre le plus grand esprit d'invention. Construit entièrement autour de six grandes fenêtres laissées totalement libres, il présente quatre hautes tourelles, dont deux font 32 pieds, séparées par trois ponts également pourvus de tuyaux. Au sommet de tout cela, un *Kronpositiv* ou « Positif de Couronne » met le point final à ce glorieux ensemble. Devant la tribune, sont deux Positifs, l'un pour la Pédale, l'autre manuel. Sous les deux plus grandes tourelles, derrière les Positifs, se trouvent encore l'*Unterwerk* ou « Clavier bas » contenant quatre 8 pieds, trois 4 pieds, une Mixture et un Cornet. Jamais aucun ensemble comparable ne fut réalisé ni avant ni depuis. On comprend pourquoi, Dom Bedos ayant visité cet

orgue décida d'en faire l'objet de la plus grande pointe sèche de son ouvrage. On sait qu'il joua l'orgue mais ne put le contempler de l'intérieur, le facteur Joseph Gabler qui en détenait les clés ayant été absent. Ce buffet comporte, dans sa totalité, environ 300 tuyaux uniquement en façade et seulement huit d'entre eux sont factices.

Là aussi, le XVIIIe siècle fut un apogée, car il faut bien admettre que, dans ce domaine, les époques suivantes n'ont su qu'imiter. Le siècle suivant fit de tristes plagiats du gothique. Nommons pourtant le grand buffet de l'orgue de Saint-Eustache à Paris, dessiné comme les halles ses voisines d'alors par Baltard d'ailleurs dans un style bien différent. Cette grande composition expose en façade le principal de 32 pieds de pédale, étagée sur 18 mètres, où les grandes statues de bois qui la couronnent regardent la nef à 35 mètres de hauteur. La description de ce buffet, faite par Baltard luimême, nous dit que les culots des sept tourelles de la grande Montre « sont formés de consoles entre lesquelles se groupent des chimères, des griffons, des harpies, des oiseaux nocturnes. Les baldaquins au-dessus des groupes de tuyaux, sont découpés en rinceaux parmi lesquels on distingue des cygnes combattant des serpents, des oiseaux jouant avec des lézards et d'autres motifs capricieux. Les deux angles extrêmes de la Montre sont flanqués par des pilastres que couronnent des sirènes faisant office de caryatides. Un riche entablement à modillons, surmonté entre les tourelles par des candélabres et des dauphins et au-dessus des tourelles par des coupoles à double courbure, suit toutes les sinuosités du buffet et termine cette seconde zone. Ces divers motifs rappelant les œuvres de la nature combinées par l'imagination des hommes, caractérisent les compositions poétiques et musicales dans leurs élans imprévus et souvent inspirés ». Longtemps, depuis

1920, on a cru qu'en libérant les tuyaux de cette gangue, de cet écrin, on permettrait à l'orgue de s'entendre mieux tout en dégageant ainsi cette curieuse poésie de milliers de tuyaux rangés dans leurs échelonnements progressifs, à la vue d'un auditoire étrangement saisi par tout ce foisonnement de métal. L'un des plus tristes exemples fut celui du grand auditorium de la radio à Paris. Cependant on supprimait, en se privant de buffet, toute possibilité de diriger le son et aussi de lui donner une certaine cohésion, une homogénéité que l'orgue ne saurait avoir sans cette enveloppe et sans le secours sonore du bois. Le buffet est à la fois un étui de protection et de beauté et un instrument de résonance acoustique.

Certaines réalisations récentes nous montrent un timide désir de renouvellement dans le style des buffets d'orgue, mais la plupart, hélas, de ceux qui se construisent à notre époque n'ont point d'autre but que celui de remplir, le plus simplement possible les fonctions qui lui sont assignées, sans aucune prétention décorative ni stylistique. Quelques tentatives, çà et là, donnent une légère idée de tout ce qui pourrait être fait si l'on voulait œuvrer dans un esprit quelque peu créatif. L'orgue de Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche à Berlin, construit par Karl Schuke présente toutes les parties frontales en métal, afin de s'allier mieux avec l'église, elle-même métallique. Si l'on considère les dessins les plus intéressants qui ont été faits de ces buffets, on remarque que l'originalité de ces dessins est rarement apportée par le matériau, ou par la couleur, car un dessin pauvre ne sera jamais sauvé ni par l'un ni par l'autre, mais par la diversité des plans, le mouvement qu'on leur donne, les oppositions, les contrastes. L'aspect extérieur d'un orgue doit provoquer chez le spectateur la curiosité d'entendre cet instrument dont l'architecture aura suscité déjà, dans son esprit, une image sonore. Et pourquoi ne pas lui donner aussi valeur de signe? Un tel propos fut tenu par



Buffet de l'orgue de l'Alpe d'Huez.

le facteur Detlef Kleuker à la demande de Jean Marol l'architecte de l'église d'Alpe d'Huez pour laquelle ce projet fut conçu. Cet architecte proposait en effet que l'orgue prît la forme d'une main, représentant la « Main de Dieu », l'orgue étant situé dans le chœur de l'église et surplombant l'autel. Les gros tuyaux de la flûte de 16 des pédales représentent les quatre doigts alors que le pouce est figuré par le buffet du Grand-Orgue et une partie de la paume par la boîte expressive du Récit. L'orgue anthropomorphe, voilà une aventure qui méritait d'être tentée !

Toujours il y eut cette clameur,
Toujours il y eut cette splendeur.
SAINT JOHN PERSE.

Ces tubes, à l'intérieur desquels la colonne d'air se met en vibration, sont de formes multiples et de toutes dimensions. Ces dimensions répondent, pour la plupart à la hauteur du son qu'on veut leur faire donner. Ce dernier dictera selon des lois physiques bien connues la longueur du tuyau, de telle sorte que, pour obtenir la note correspondant à l'*ut* le plus grave du piano, le tuyau fera 16 pieds de haut, c'est-à-dire plus de 5 mètres et que pour obtenir le son le plus grave de l'orgue, obtenu également par la première touche du grand Bösendorfer Impérial, ce tuyau aura 32 pieds de long, c'est-à-dire plus de 10 mètres. On a construit aussi des jeux de 64 pieds, initiative des plus discutables si l'on pense que la vitesse de vibration de cette note est de 16 battements à la seconde, ce qui tent à ressembler au bruit d'un grand moteur. Les notes les plus aiguës sont données par des tuyaux n'ayant pas plus de quelques millimètres de long.

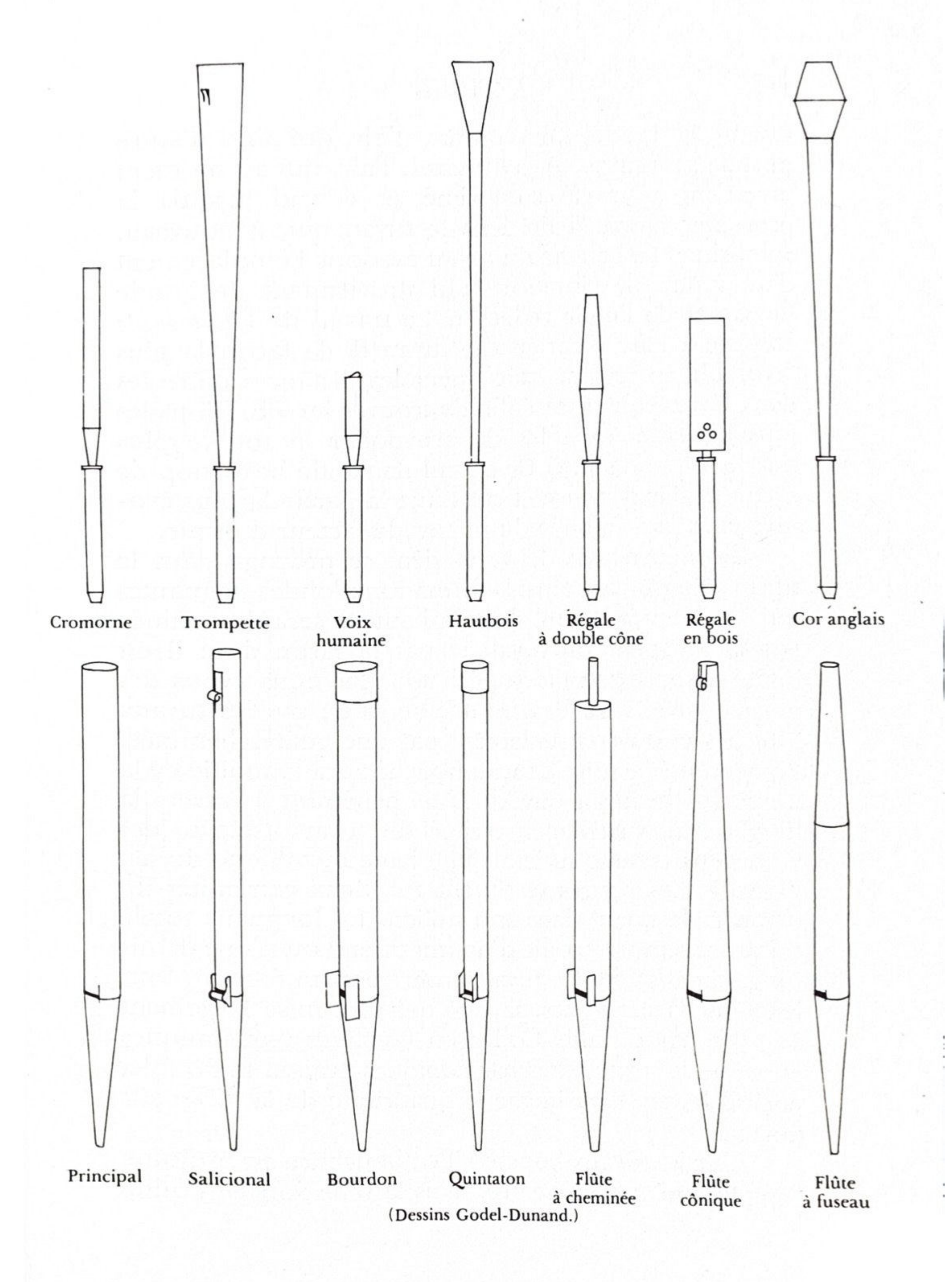
Afin d'identifier la hauteur d'un jeu, on note toujours, près de son nom, la hauteur du tuyau joué par le premier *ut* des claviers manuels, lequel correspond au

deuxième *ut* du piano. Ainsi, un jeu donnant une hauteur de son qui correspond à la tessiture normale de l'orgue sera de *8 pieds*. C'est dire qu'un jeu de *16 pieds* parlera à l'octave inférieure du jeu de *8 pieds* et qu'un jeu de *4 pieds* parlera à l'octave supérieure tandis qu'un jeu de *2 pieds* parlera encore à l'octave au-dessus, etc. Mais ce n'est pas tout, car nous avons encore des jeux, destinés à être joués en compagnie d'un jeu de *8 pieds* et dont le but sera de changer le timbre de celui-ci en renforçant un son harmonique. Ainsi avons-nous non seulement des jeux chargés de donner les harmoniques 2, 4, 8, etc., c'est-à-dire les octaves supérieures, mais encore les harmoniques 3 (la quinte), 5 (la tierce), 6 (la quinte encore supérieure), 7 (la septième), 9 (la neuvième), etc., de telle sorte que ces jeux auront 2 pieds 2/3, 3 pieds 1/5, 1 pied 1/3, 1 pied 1/7, etc. Outre cela, il se peut faire que ces harmoniques ne soient pas celles du son fondamental de 8 pieds, mais celles du son fondamental de 16 pieds, de manière que la quinte fera 5 pieds 1/3 et la tierce 3 pieds 1/5, et la septième 2 pieds 2/7. Il en est de même des harmoniques construites sur la base du 32 pieds, où nous trouvons alors une quinte de 10 pieds 2/3, une tierce de 6 pieds 3/5, une septième de 4 pieds 2/7, etc. On appelle ces jeux des jeux de *mutations*. Il faut encore mentionner les jeux de *mixtures,* présentant deux caractéristiques : d'une part, ils donnent des harmoniques, en général de quintes et d'octaves mélangées, qui se situent à des hauteurs différentes, devenant ainsi les harmoniques du 4 pieds ou du 2 pieds ou même du 1 pied et d'autre part, ces jeux font ce que l'on appelle des « reprises », c'est-à-dire qu'ils varient leur hauteur à mesure que l'on monte sur le clavier. Ces reprises faites soit à l'octave soit à la quinte inférieure, déterminent le caractère du jeu. C'est ainsi que l'on peut différencier d'entre les *mixtures* un *plein-jeu* d'une *cymbale* et ces mêmes jeux peuvent avoir 2, 3 ou 4 rangs, mais parfois

aussi 10 ou 12 rangs, comme il arrivait fréquemment dans les orgues anciennes.

On peut distinguer deux familles de jeux qui diffèrent dans leur principe, la première étant faite de tuyaux à embouchure de flûte, appelée famille des *jeux de fonds,* la seconde comportant, à l'intérieur du tuyau, une languette et appelée famille des *jeux d'anches.*

Le principe des *jeux de fonds* n'est donc autre que celui de la flûte; flûte de Pan, flûte à bec ou flûte traversière, il s'agit toujours d'une embouchure à travers laquelle l'air est projeté à une certaine pression et vient se briser contre une paroi pour vibrer ensuite dans le corps du tuyau. Les tuyaux de *jeux de fond* comme ceux de *jeux d'anches* peuvent être fabriqués en métal ou en bois. Pour la plupart, un alliage d'étain et de plomb, entre 60 et 90 % d'étain est préférable. Les *jeux de fond* possèdent un pied en forme de cône, percé à la pointe afin de livrer passage au vent venant du sommier. La partie large de ce cône est soudée à un corps, celui même du tuyau, généralement cylindrique, mais parfois aussi cônique, qui en constitue l'élément sonore. La partie jointe du corps et du pied est aplatie sur un quart de sa circonférence et sur une faible hauteur et ouvert sur un rectangle d'une largeur donnée, différente selon le caractère du jeu, afin de former ce qu'on appelle la *bouche.* A l'endroit de la soudure entre le pied et le tuyau, à l'intérieur, également soudé sur la partie arrondie, se trouve une cloison que l'on nomme *biseau.* L'intervale très étroit laissé par le *biseau* entre lui et la bouche se nomme *lumière.* Par cette *lumière,* le vent amené dans le pied s'échappe en se brisant sur le tranchant de la partie supérieure de la bouche, ou *lèvre supérieure,* et engendre des vibrations. L'air passant dans la lumière entre en partie dans le tuyau et condense la couche d'air se trouvant à proximité et au-dessus de la lumière. Cette compression a pour effet de dévier, pour un très court

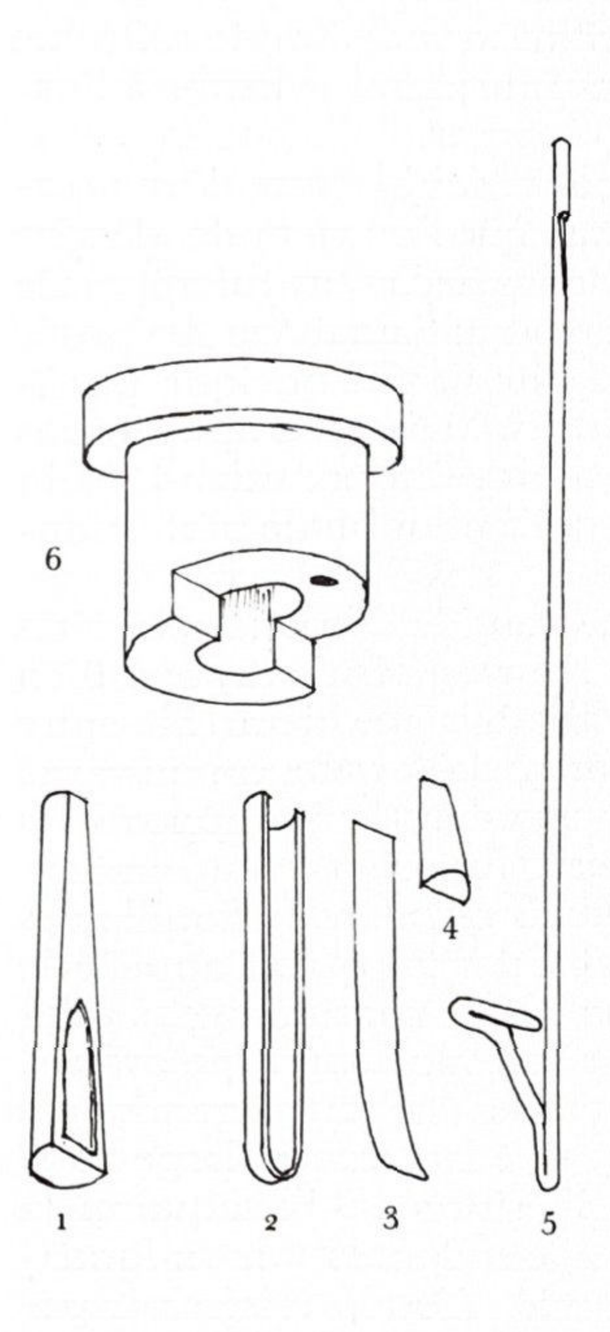


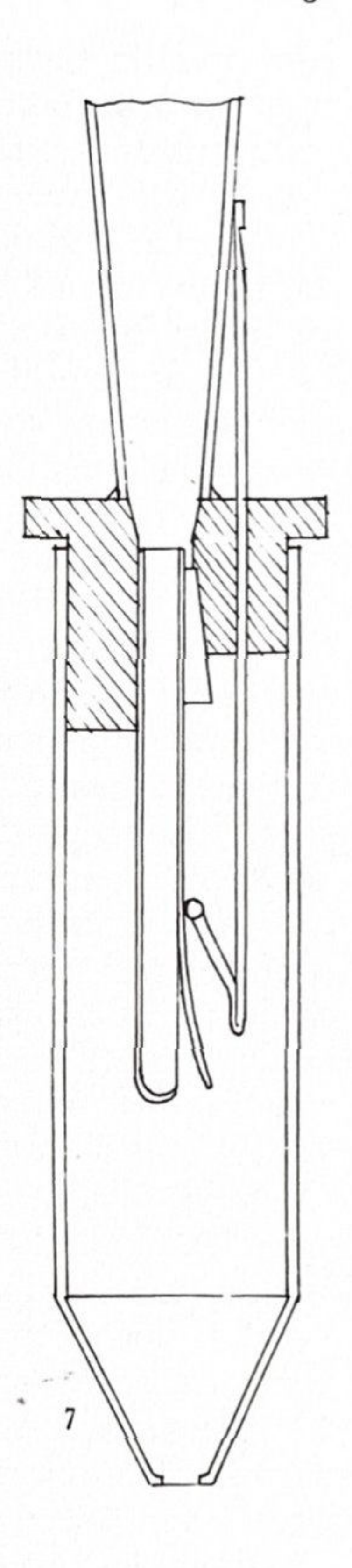
(Dessins Godel-Dunand.)

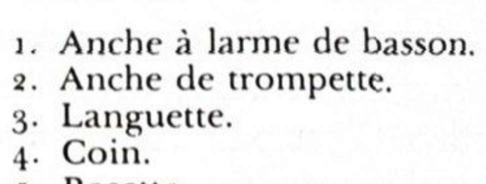
instant, la direction du courant d'air, qui ainsi n'entre plus dans le tuyau. A cet instant, l'air, qui au moment précédent avait été comprimé se détend jusqu'à la prochaine entrée d'air dans le tuyau qui, à nouveau, comprime. La bouche du tuyau est donc l'emplacement d'un ventre de vibrations qui proviennent de l'onde directe et de l'onde réfléchie. Le travail de l'*harmoniste* consiste à faire « parler » le tuyau de la façon la plus favorable en réglant exactement les distances entre les deux lèvres et le biseau afin de trouver les vibrations les plus riches et capables de provoquer le son le plus ample et le plus pur. Ce travail demande beaucoup de savoir et d'expérience et constitue la partie la plus évoluée et la plus raffinée du métier de facteur d'orgue.

Ce mouvement de va-et-vient se propage dans le tuyau, déterminant ainsi la formation d'ondes stagnantes qui engendrent le son, dont la hauteur sera déterminée par la longueur du tuyau et par la façon dont il est limité à son extrémité supérieure. Car nous avons des tuyaux ouverts ou des tuyaux bouchés, ou des tuyaux bouchés et ouverts seulement par une petite cheminée. Pour un même ton, le tuyau bouché aura la moitié de la longueur du tuyau ouvert. L'air pénétrant à travers la lumière, alternativement rejeté du tuyau, exécute des vibrations comme le ferait une lame métallique de jeu d'anche. Les ventres se situent aux deux extrémités du tuyau et le nœud dans son milieu. La longueur totale du tuyau sera donc celle d'un internœud ou d'une demi-longueur d'onde. Ce tuyau ouvert pourra émettre tous les sons harmoniques, faculté qui sera mise largement à profit par Cavaillé-Coll dont les flûtes harmoniques et même les trompettes harmoniques avaient le double, parfois le triple ou même le quadruple de la longueur normale.

Pour les tuyaux bouchés, l'embouchure est toujours l'emplacement d'un ventre, mais la réflexion de l'onde







1. Anche à larme de basson.
2. Anche de trompette.
3. Languette.
4. Coin.
5. Rasette.
6. Noyau.
7. Pied de tuyau d'Anche.

(Dessin Godel-Dunand.)

directe se faisant par le couvercle du tuyau, les mouvements vibratoires de l'onde directe et de l'onde réfléchie sont animés de vitesses égales et le nœud se forme à l'extrémité du tuyau.

Un fait a toujours été pour moi la cause d'une certaine gêne vis-à-vis de ce tuyau que l'on vient de décrire et auquel jamais, depuis de longs siècles, ne fut apportée la moindre modification, alors que jamais ne fut posée la question de savoir s'il n'y aurait pas quelque possibilité d'en améliorer les qualités. Mais nous aborderons ce sujet plus loin en essayant de lui accorder le soin nécessaire comme à tout ce qui a pour but le perfectionnement d'une idée.

Peut-être ne serait-il pas vain de décrire les variétés de timbres issues des différentes variétés de tuyaux. Bien qu'il soit un peu arbitraire d'établir une hiérarchie entre les jeux déterminés par la forme des tuyaux car en vérité ils n'existent pratiquement que dans leurs rapports les uns avec les autres et dans leur fusion.

Il est communément admis que dans la famille des *jeux de Fond* se détache d'abord celui qu'on appelle le *Principal* ou encore *Diapason.* On le considère généralement comme le timbre de base de toutes les orgues, encore que cette notion puisse être aussi remise en cause. Issu d'un tuyau à bouche large, assez large aussi de taille, il allie à la fois l'incision de l'attaque et la grande richesse harmonique pour donner un son fondamental assez ample et articulé. C'est précisément par cette articulation que le Principal se définit dans son rapport avec les autres timbres telle que la Flûte, toutes les Flûtes qui ne sont vis-à-vis de lui que souffle, l'expression la plus sonore et la plus tendre du souffle. Mais le Principal est l'incarnation du souffle. C'est par lui que le souffle devient homme et qu'il prend un genre, masculin ou féminin. Si la Flûte garde son caractère bucolique, le Principal devient une voix dont on perçoit le passage à

travers les lèvres et qui devient une locution. C'est pourquoi son articulation, ses labiales deviendront l'expression même de toute une partie de l'orgue et lui donneront valeur d'élocution, d'altercation, de syntagme et toute son unité lexicale. C'est pourquoi les *Mixtures* sont aussi construites avec des tuyaux de Principaux. Avec le Principal on a le sentiment que ce jeu pourra être conduit, plus ou moins, selon notre désir, à *maturité*. Alors qu'une Flûte se doit, en général, d'être mûre, le Principal, lui, pourra être préféré plus ou moins *vert*. Sa chair en sera plus dense, plus ferme et plus colorée aussi. Il prendra les teintes pourpres de viande crue et ses striures dans l'aigu présenteront de ces fibrilles violacées comme d'un muscle vif et fouetté par le vent. La Flûte en revanche, sera plutôt épidermique.

Aériennes, aquatiques même, les Flûtes sont peu représentées dans les orgues du nord et on les trouve plus habituellement en France et dans les pays latins. Il arrive même qu'en Italie ou en Espagne, les jeux appelés Principaux puissent se situer à mi-chemin entre le Principal et la Flûte. C'est le propre des jeux de l'orgue de pouvoir, en partant d'un timbre, s'incliner vers un autre et lui conférer une partie des caractéristiques de celui-ci. Le Principal penchera vers la Flûte ou la Gambe, le Cromorne vers la Clarinette, la Trompette vers le Basson, etc. Le tuyau de la Flûte est plus large et les bouches plus étroites que ceux du Principal, ce qui lui donne une sonorité plus douce et plus ample. Différentes formes lui sont données, cylindriques ou côniques en s'évasant ou en se rétrécissant, ou semi-côniques. La plus caractéristique, répandue par Cavaillé-Coll qui sut lui conférer une valeur particulière est la *Flûte-harmonique,* dont le tuyau possède le double et parfois le triple de la hauteur correspondant à la note donnée. Elle est aussi appelée *Flûte octaviante* ou *Flûte traversière* et son timbre grave, plus proche que d'autres, en effet, de la flûte traversière, n'est

pas exempt d'une certaine acidité particulièrement séduisante due à son cortège d'harmoniques impaires. Elle est exclamation alors que les autres Flûtes seront chant et toutes lyrisme! Il y a là, pour l'orgue, une manière d'être qui pourrait bien en transformer la nature.

Si l'on considère en effet que les orgues d'Allemagne du nord ou des pays du nord ont toujours eu pour unique base le timbre de Principal, comme le laisse entendre son nom, et que si d'autres écoles ont utilisé la Flûte ce n'était que pour un usage anecdotique et plus ou moins séparé du contexte d'ensemble, il ne serait toutefois pas interdit d'imaginer qu'un orgue puisse être conçu de telle manière que son architecture sonore puisse avoir pour appui la Flûte. On a vu l'orgue Régale, on pourrait aussi supposer un orgue-Anche, alors qu'un orgue-Gambe ou un orgue-Mixture comme on en trouve encore que trop fréquemment seraient incongrus. J'entends bien par orgue-Mixture un instrument qui n'aurait d'autre vertu que d'offrir en permanence des mélanges de sons harmoniques, alors qu'aucun jeu n'aurait qualité de soliste. Mais l'orgue-Flûte deviendrait la voix d'une musique toute différente. Les Mixtures elles-mêmes seraient de Flûtes ainsi que toutes les Mutations et les jeux d'Anche prendraient pour les soutenir une ampleur, un volume, certaines douceurs qu'on leur aurait refusées naguère.

Voilà pour la Flûte. Elle est une partie essentielle de l'orgue. L'ignorer, c'est refuser à cet instrument ses liens immédiats avec la nature non seulement bucolique, mais aussi avec la nature élémentale et donc la plus immédiatement sensible à l'homme. Si l'on veut admettre que l'orgue possède à la fois la parole, le cri et le chant, c'est ce dernier qui est particulièrement accordé à la Flûte. Le *Cornet* est issu de celle-ci puisqu'il n'est composé que de jeux flûtés. Il possède au plus haut degré cette chaleur concentrée propre au jeu soliste.

En revanche, la *Gambe* s'emploiera mieux dans la polyphonie. Jeu de taille étroite, difficile à bien réussir si l'on veut lui donner, dans la douceur, une attaque mordante et précise, ses harmoniques aiguës et impaires sont assez fortes et le rapprochent en ceci des jeux d'anche et des instruments à cordes. Pour cette raison, la Gambe sonne mieux dans le grave que dans l'aigu et l'on devrait toujours la construire en 8 pieds et surtout en 16 pieds, voire même en 32 pieds. Elle rend les harmonies graves plus claires en leur procurant cette tension de cordes bien tirées et la saveur du Violoncelle et de ces voix d'homme un peu rugueuses dont le grain est sensible et dont le métal creuse un sillon précis dans le dessin des voix. Parfois aussi cette voix décharnée de goule asservie et triste aurait tendance à rejoindre certains jeux d'anche à corps court, en particulier ces *Régales* en bois dont l'intimité granuleuse pourrait rappeler la couleur du clavecin ou bien celle de quelque sombre rocaille.

Avec ces Anches courtes, nous allions vers plus d'âpreté, mais si nous voulons explorer dans un sens inverse, celui d'une plus grande douceur ou d'une plus grande ampleur, nous rencontrons, toujours dans la famille des *Gambes* auxquelles on a donné les noms de *Viole de Gambe,* de *Violon* ou de *Violoncelle,* des tuyaux à forme cônique qui se rétrécissent vers le haut. Pour ceux-là, il y a la *Dulciane,* étroite, discrète, menue et guindée et le *Cor de Chamois* ou *Gemshorn,* dont le timbre, issu pourtant du Principal, se dirige vers la Flûte avec cette calme amplitude et ce mordant coloré et velouté qui font de lui le jeu intermédiaire par excellence entre les trois familles : Principaux, Gambes et Flûtes.

Enfin, il y a les jeux bouchés, dont la caractéristique est d'être les plus doux de l'orgue et de se fondre parfaitement avec tous les autres jeux. Ils peuvent être plus ou moins riches en harmoniques aiguës, selon qu'ils sont

tout à fait bouchés ou qu'ils ont une cheminée plus ou moins haute ou plus ou moins large. S'ils sont en métal, leur alliage contient davantage de plomb, mais on les construit souvent en bois. Ils ont alors une base carrée ou rectangulaire. Selon ces variantes, ils se nomment *Bourdon,* ou *Cor de nuit,* ou *Flûte douce,* ou *Quintaton* si l'on a affaibli le son fondamental de telle sorte que la quinte se fera entendre davantage. On peut accorder tous ces tuyaux de jeux de fond soit en leur donnant exactement, une fois pour toutes, la hauteur voulue, soit par le moyen d'une *entaille* pratiquée au sommet du tuyau, soit, pour les jeux bouchés, en faisant glisser la *calotte* qui les recouvre.

Dans la seconde famille, celle des *jeux d'Anches,* c'est une languette génératrice du son qui vibre à l'intérieur du tuyau. Celui-ci comporte donc un pied cylindrique à l'intérieur duquel s'insère un bloc cylindrique de plomb appelé noyau qui contient l'*Anche,* sorte de petite rigole de cuivre où vient s'adapter une lame de cuivre appelée *languette,* qui est la partie vibrante, serrée à son extrémité par un *coin* et dont on règle la longueur au moyen d'une *rasette* ou ressort mobile que l'on fait glisser sur la languette afin d'accorder la note; et enfin il comporte le tuyau lui-même ou corps sonore. Lorsque l'air est introduit par le pied, la languette se trouve d'abord plaquée contre l'Anche par la pression du vent, puis, son élasticité la ramène un peu plus loin que sa position de repos pour être de nouveau rabattue vers l'Anche et exécuter autant de vibrations par seconde que sa longueur l'aura permis, produisant un son plus ou moins puissant, plus ou moins brillant selon la forme, la largeur, l'épaisseur et l'élasticité du métal, et aussi selon le corps sonore qui l'accompagne. On peut distinguer parmi les jeux d'Anche, ceux qui ont un corps sonore, le plus souvent cônique, dont la longueur est dictée par la hauteur de la note. Ce sont alors des jeux de *Trompette* appelés différemment selon

qu'ils sont en 16 ou en 4 pieds. On les nomme alors *Bombarde* ou *Clairon*.

Ces jeux sont les plus puissants de l'orgue. Ils représentent ce que l'orgue a de plus vivant et de plus charnel. Ils sont cri, altercation et donnent toute l'ampleur, l'agressivité que son lyrisme exige. Sans jeu d'Anche, l'orgue est comme un corps froid; inanimé. C'est par eux qu'il entre en mouvement, qu'il s'agite, qu'il pénètre au sein de la vie dans cette dynamique de l'âme sans laquelle aucune création ne prendra naissance. On pourrait imaginer un orgue entièrement fait de jeux d'Anches de toutes sortes, avec des Mixtures et des Mutations de jeux d'Anches, alors qu'un orgue sans jeu d'Anches, pour moi, ne sera jamais digne d'attention.

Par son timbre raffiné, peut-être plus proche de l'aulos ancien que de l'instrument d'orchestre le *Hautbois* au corps sonore très étroit terminé par un cône évasé, prend un rôle intimiste dont César Franck sut faire le plus bel usage à la fois comme soliste ou bien mélangé à l'ensemble des jeux de fond de 8 pieds. Voilà un superbe exemple de ce qu'un jeu d'Anche peut apporter de vibration intérieure et de chaleur sensitive à un groupe de jeux à bouche.

Plus étranges et plus séduisants peut-être encore sont les jeux de *Cromorne* et de *Clarinette*. Tous deux ont des tuyaux cylindriques presque de même largeur depuis le grave jusqu'à l'aigu et la moitié de la longueur correspondant à la note donnée. La *Clarinette* diffère en ce qu'elle a des anches semblables à celles du *Basson,* dites « à larme », c'est-à-dire à demi fermées. La sonorité d'un jeu dépend beaucoup, en effet, de la forme accordée aux anches et aux languettes et de ces différentes données en rapport avec celles des tuyaux. Le *Cromorne* a une voix rauque, nasale et grasse et s'impose par sa richesse et cette curieuse sensation d'ancienneté, de « séculaire » qu'elle éveille, un peu comme lorsque l'on

a devant les yeux cette démarche lourde et lasse de quelque saurien, chélonien ou pachyderme, où s'affirme l'illusion que toute la préhistoire déambule devant nous et nous considère en égrenant un rire lointain et sombre. La *Clarinette,* plus sobre, plus civile, parfois précieuse apporte une certaine chaleur et cette langueur toute romantique.

Et puis, il y a les jeux d'Anches dont la longueur du corps sonore ne correspond pas à la note donnée. L'intensité en est plus faible et le son fondamental se trouve presque occulté par des harmoniques suraiguës. Ce sont des jeux de *Régale* ou de *Ranquette* ou de *Voix-Humaine,* autant de voix d'oiseaux graves, oniriques ou ancestrales dont se révèle en tintements lourds et mal assurés le cuivre vieilli, pareils à ces Amorphophallus chers à Huysmans « aux longues tiges noires couturées de balafres ». Leurs tuyaux ont souvent une forme très complexe et même étrange : doubles cônes, boules, boules percées de trous, cylindres coudés, etc. Les *Régales* peuvent être en bois, mais aussi certaines *Bombardes* ou bassons sont parfois en bois. Le plus souvent, les corps des jeux d'anche sont en étain, mais on les construit parfois aussi, avec bonheur, en cuivre. Entre les Régales aux couleurs écorchées, aux expressions de langues tendues et de sagaies rouillées et les Trompettes vernissées comme un piment, toutes ces Anches brandissent leurs pagaies ou leurs épées, leurs fourches ou leurs fers de lance ou leurs cris en un faisceau luisant vert ou rouge de jujube. Leur brillance de métal fourbi ou rugueux, contenu, amer ou éclaté leur donne valeur de manifeste et cette fulgurance indispensable à toute communication rapide, immédiate, agressive ou ardente.

Si je n'ai pas, en parlant des mixtures ou des mutations, mentionné le *Cornet,* bien que ce soit un jeu composé de cinq tuyaux par note, c'est que son caractère de jeu soliste ne permet pas qu'on le range parmi d'autres.

Il contient, par note, un tuyau bouché de 8 pieds, un tuyau de flûte de 4 pieds, un tuyau de nazard de 2 pieds 2/3, un tuyau de flûte de 2 pieds et un tuyau de tierce de 1 pied 3/5. Nous avons donc là les cinq premiers sons harmoniques de chaque note, mais cela est harmonisé de telle manière que l'on ne distingue que le son fondamental enrichi, devenu large, ample, chaleureux, à la fois lyrique, noble et calme. C'est là un des jeux les plus importants de l'orgue, celui qui donne toute sa noblesse à l'ensemble de l'instrument. Si les jeux d'anches donnent l'impression que l'orgue a de la volonté, de la voix, du muscle, je dirai que le *Cornet* donne l'impression qu'il a du cœur.

Ô Lumière! ô science! ô source! ô vérité!
Rien, hors vous, n'est pareil à ce qui a été.
Anna de NOAILLES.

Puisque nous connaissons maintenant tout ce qui, de l'intérieur d'un orgue, constitue la partie mouvante et la partie sonore de cet instrument, poursuivons son évolution en la reprenant à cette époque du XIX[e] siècle où tant de découvertes et d'applications nouvelles n'ont pu être sans apporter à cet instrument le moyen de devenir autre et le faire profiter de ce que l'ère nouvelle pouvait lui offrir.

C'est en 1802 que parut « l'Histoire de la Musique » de J. N. Forkel où l'orgue était largement étudié. Cet ouvrage faisait en quelque sorte le point sur l'état de l'orgue jusqu'à cette époque. C'est à ce moment aussi que parut l'ouvrage de l'abbé Vogler sur le « Système de simplification » où il tendait à faire de l'orgue un instrument de synthèse dont les timbres perdaient toute personnalité et n'étaient plus là que pour émettre une certaine hauteur de note à une intensité donnée. Il supprimait également les mixtures et enfermait l'orgue

entier dans une ou plusieurs boîtes expressives. Dans le même temps, les frères Girard avaient fait breveter un système d'expression à l'orgue dont le principe était l'augmentation ou la diminution du volume d'air distribué aux sommiers, principe utilisé aujourd'hui pour des effets spectaculaires mais beaucoup moins contrôlés par exemple lorsque, pour l'exécution de telle œuvre contemporaine on arrête le ventilateur afin de laisser « mourir » le son dans les tuyaux. Mais cela était beaucoup plus raffiné chez les frères Girard car le système opérait séparément et indépendamment sur chaque tuyau. Voilà un principe qui pourrait être certainement repris de manière plus intéressante encore par le moyen de la transmission fluidique dont il a été question précédemment, qui en faciliterait l'exécution.

Vers 1810, Grenié inventait, dans le même but, un système utilisant l'augmentation ou la diminution de la pression de l'air. Enfin, quatre ans plus tard, l'horloger anglais Cummins, imagina une disposition des éclisses de soufflets, à tables parallèles et à plis sortant et plis rentrant, ce qui permettait de neutraliser, par compensation, l'influence perturbatrice des plis et d'obtenir une égalité de pression plus parfaite. C'est John Abbey qui introduisit ce perfectionnement en France et il fallut encore attendre cinq années de plus pour que les facteurs Marcussen inventent un système de soufflets à cloche, appelé *Kastenbalg,* dont la disposition ressemblait beaucoup à celle des gazomètres avec ses récipients qui s'emboîtaient l'un dans l'autre, système permettant d'obtenir des pressions parfaitement stables. Seul le grand encombrement de ces soufflets fut un obstacle à leur développement.

Ce furent également les facteurs Marcussen qui pratiquèrent pour la première fois en 1833 l'entaille pour l'harmonie et l'accord des tuyaux à bouche. Cette pratique, déjà appliquée aux tuyaux de façade, fut ainsi

généralisée et systématisée plus tard par Cavaillé-Coll. Elle se voit aujourd'hui condamnée par l'ensemble des organistes et des organologues, sans doute en partie à tort, car son emploi permet d'obtenir des sonorités différentes, d'une autre couleur et sans doute aussi des timbres d'une plus grande portée dans les grands édifices; cette pratique se justifie donc pleinement dans certains cas, non pour tous les jeux de l'orgue, mais pour certains d'entre eux. Si on s'acharne aujourd'hui à couper tous les tuyaux ainsi construits, parfois sur les instruments reconnus pour être des plus beaux et des plus grands facteurs, ce qui en tous cas constitue une forfaiture, on s'apercevra sans doute un jour, mais trop tard – il en est de cela comme de bien d'autres choses – que cette pratique avait une raison d'être.

Un événement important fut la publication en 1833 de la *Théorie et Pratique de la facture d'orgue* par J. G. Töpfer qui influença grandement la facture d'orgue de son temps, en fixant, comme l'avait fait Dom Bedos, les grands principes de la facture jusqu'alors transmis plus ou moins fidèlement, par tradition, d'une génération à l'autre. Cet ouvrage fut d'ailleurs suivi, par le même auteur, d'une traduction en allemand du traité de Dom Bedos, auquel il a ajouté sa propre pensée et les conclusions de ses propres expériences. Cette traduction eut une grande répercussion sur toute la facture allemande : consécration théorique de résultats techniques parvenus à leur perfection et pour la première fois livrée à tous les facteurs d'orgue y compris les plus isolés.

Une invention qui eut également de grandes conséquences sur la facture d'orgue fut celle du levier pneumatique due au facteur anglais Barker. Ce levier, en suppléant à la force physique nécessaire pour enfoncer une touche accouplée à celle de plusieurs claviers, résolut ainsi le problème des accouplements sur un grand orgue en écartant les limites possibles du nombre de claviers à

accoupler et du nombre de jeux, en permettant l'augmentation du nombre de layes et de soupapes, sans limiter la course des tirages ni les pressions d'air. La première application de ce levier fut faite en 1841 par Cavaillé-Coll, à l'orgue de la basilique royale de Saint-Denis. Dans ce principe, chaque note ouvre une soupape qui, elle-même, tire toute la mécanique de l'orgue, accouplée ou non. Cavaillé-Coll a su démontrer toutes les applications possibles de cette machine, dite *Machine Barker,* en utilisant les doubles layes, les pédales de combinaisons, la multiplication des soupapes afin d'assurer un vent suffisant aux gros tuyaux, et de nombreux accouplements à l'unisson et à l'octave.

Vers cette même époque, la maison Walcker construisit en Allemagne les sommiers à pistons. Cette technique, qui avait déjà été utilisée par le facteur Hansdorfer, en 1755, sur l'orgue de Blaubeuren et celui d'Esslingen en Allemagne, s'est avérée par la suite, pour diverses raisons, peu satisfaisante, de même que toutes les autres techniques pratiquées depuis. C'est aussi vers 1850 que l'on introduisit le dispositif, inventé par le facteur Duisse Haas, permettant la rentrée progressive, au moyen d'une pédale en forme de rouleau, de tous les jeux de l'orgue. Cela s'appelle *Rollschweller* ou *Crescendo* et se pratique beaucoup plus aisément depuis l'utilisation, pour les tirages de jeux, de la traction électrique. Dans les pays autres que l'Allemagne, cela se fait au moyen d'une pédale à bascule, semblable à la pédale utilisée pour les boîtes expressives. C'est aussi vers 1850 que l'on eut l'idée de se servir de moteurs pour remplacer les souffleurs. Les premiers essais furent faits avec des machines à vapeur, qui, comme on peut se l'imaginer, présentaient de nombreux inconvénients, aussi bien d'ailleurs que les autres machines à gaz, à pétrole ou à air comprimé expérimentées dans ces mêmes années de grandes découvertes techniques. La dernière

d'entre elles devait s'avérer définitive, celle de l'électricité et du ventilateur électrique. Mais le même Barker fit une application en 1866, sur l'orgue de la ville de Salon d'un système de tirage de notes électriques, appelé système Peschard-Barker, construit également deux années plus tard sur l'orgue de Saint-Augustin à Paris, puis sur celui de Saint-Pierre de Montrouge, système qui fut repris et perfectionné ensuite aux États-Unis par Mrs. Schmoele et Mols.

C'est aussi à cette époque que l'on eut l'idée de donner des sommiers auxiliaires aux basses de certains jeux, afin d'en assurer l'alimentation sans compromettre cependant la régularité du vent dans toutes les gravures du sommier. Et c'est à ce moment aussi que l'on vit apparaître toutes sortes de systèmes nouveaux de traction, faisant usage de l'énergie pneumatique, ou électrique, ou les deux à la fois, de même que l'on inventa de nombreux principes de combinaisons qui, tous, donnèrent de médiocres résultats. Seule, de nos jours, la traction électrique peut suppléer dans certains cas particuliers de façon satisfaisante à la traction mécanique, encore qu'elle ne puisse aujourd'hui la remplacer dans l'état actuel de son évolution et seuls les systèmes de combinaisons électroniques sont capables de répondre aux exigences contemporaines de la registration.

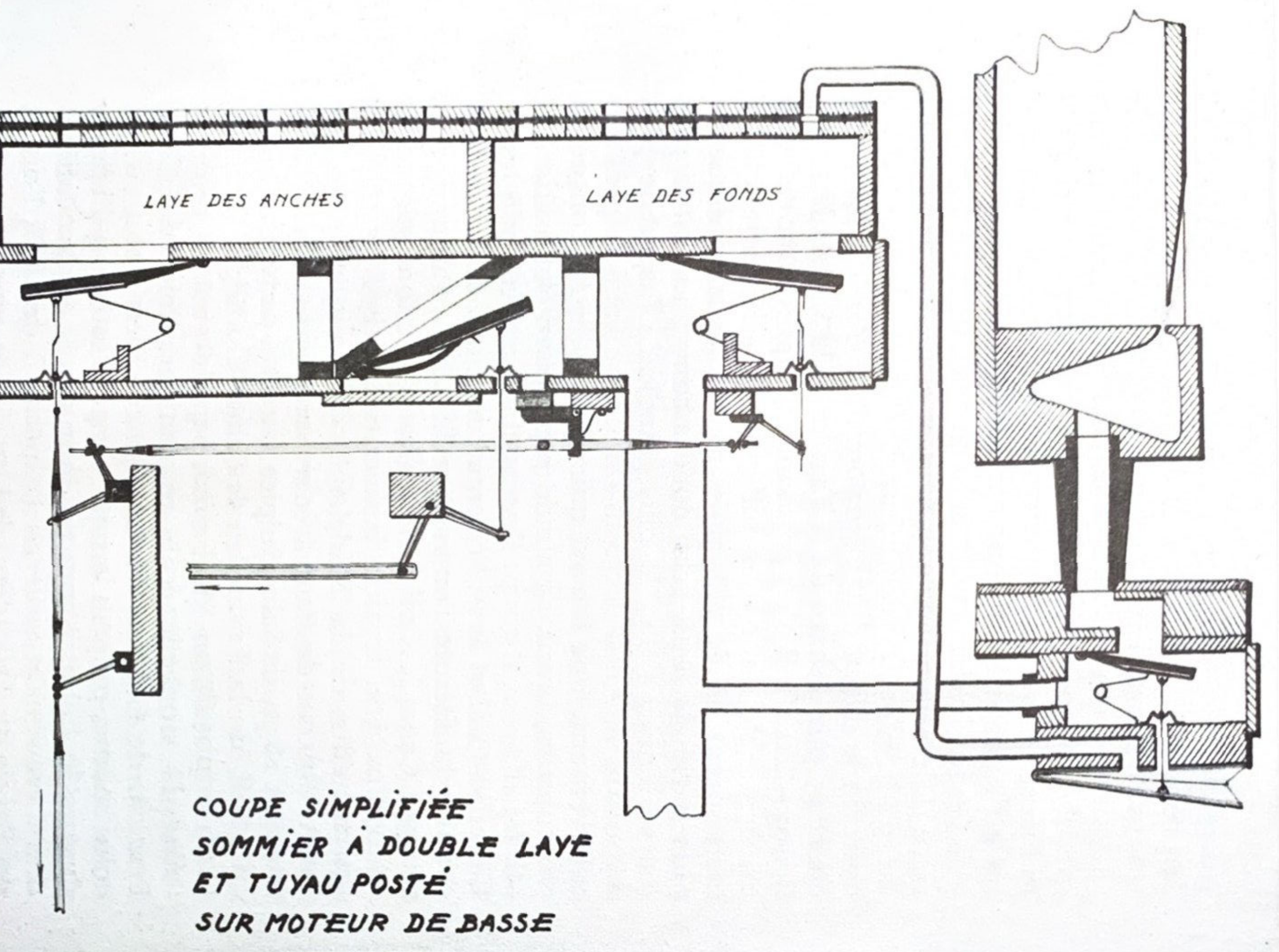
Nous devons aussi noter l'apparition opportune dans la facture d'orgue du génial facteur de piano Sébastien Érard. Il construisit en effet un orgue pour l'exposition de 1827 dont on sait qu'il présentait sans doute pour la première fois en France un clavier de récit entièrement expressif. Il construisit aussi un orgue pour le palais du Luxembourg, dont les soupapes offraient la particularité de pouvoir s'ouvrir progressivement, selon le toucher de l'organiste et de moduler ainsi l'intensité du jeu. Cet orgue, reconstruit après le

premier incendie du Luxembourg, brûla définitivement quelques mois avant la mort d'Érard.

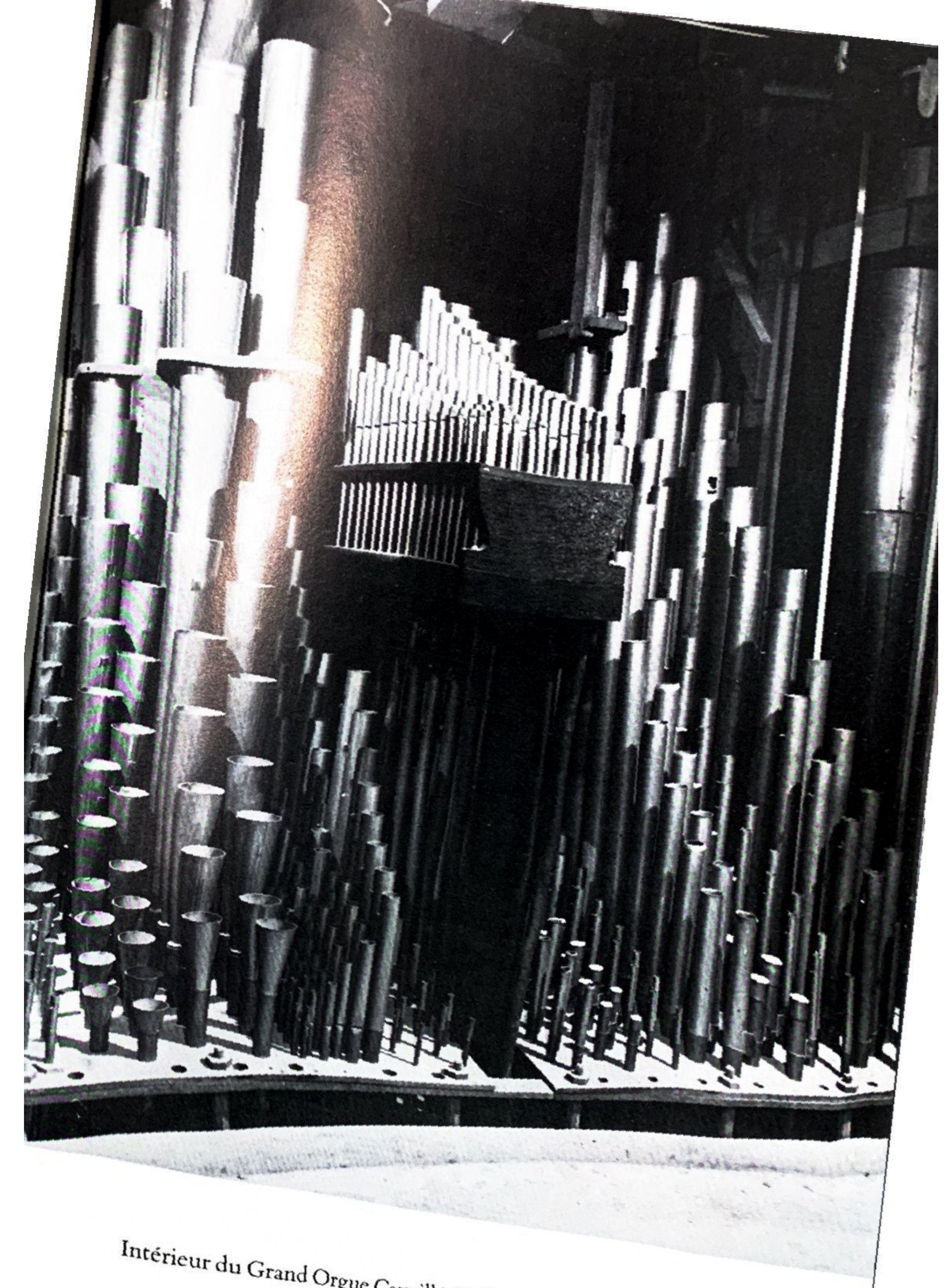
Enfin, il est temps de parler du plus grand facteur d'orgue du XIXe siècle, le seul qui ait su, en ce temps de fièvre de découverte et d'invention, profiter à la fois des grands principes établis par l'expérience et la tradition et des secours nouveaux apportés par la science et les récentes techniques. Sa vie fut employée à mieux contrôler les techniques anciennes et à introduire les nouvelles sans préjudice des premières. En 1860, Cavaillé-Coll présenta à l'Académie des Sciences les règles qu'il avait établies pour la mise au ton des tuyaux, en déterminant exactement les sons harmoniques des tuyaux d'orgue et les longueurs des parties vibrantes de la colonne d'air, conformément à la théorie de Bernouilli, en tenant compte de la profondeur intérieure du tuyau et de son embouchure. Ceci représentait une petite partie de son apport théorique à la facture d'orgue. Cette contribution fut, tout au cours de son existence qui s'acheva en 1899, après la construction de plus de 500 orgues, considérable. Ses relations avec le monde scientifique et les physiciens de l'Académie de Sciences avaient commencé pendant ses années d'étudiant. Elles avaient débuté avec le voyage qu'il fit à Paris durant les vacances de 1833, en compagnie d'un professeur de rhétorique et d'un professeur de physique à l'Académie de Toulouse. Ce voyage avait été suscité par une visite de Rossini en cette même ville, venu pour assister à une représentation de *Robert le Diable* à l'Opéra. Rossini avait alors remarqué le Poïkil orgue construit par le père d'Aristide installé depuis peu à Toulouse et il l'avait encouragé à venir à Paris. Cavaillé-Coll partit donc, accompagné de ces deux musiciens et d'un grand nombre de lettres de recommandation adressées à des savants et des artistes tels que le Baron de Prony, Lacroix, Cagniard de la Tour, Cherubini, etc. Quelques jours après son arrivée (il fallait alors quatre

jours de diligence pour venir de Toulouse à Paris), il apprenait qu'un concours était ouvert pour construire un grand orgue en la basilique Saint-Denis. Aristide réussit en trois jours à établir un projet qui était si remarquable, si complet et si étudié, avec des idées si ingénieuses, des perfectionnements si nouveaux, si rationnels, qu'à l'unanimité du jury son projet fut adopté.

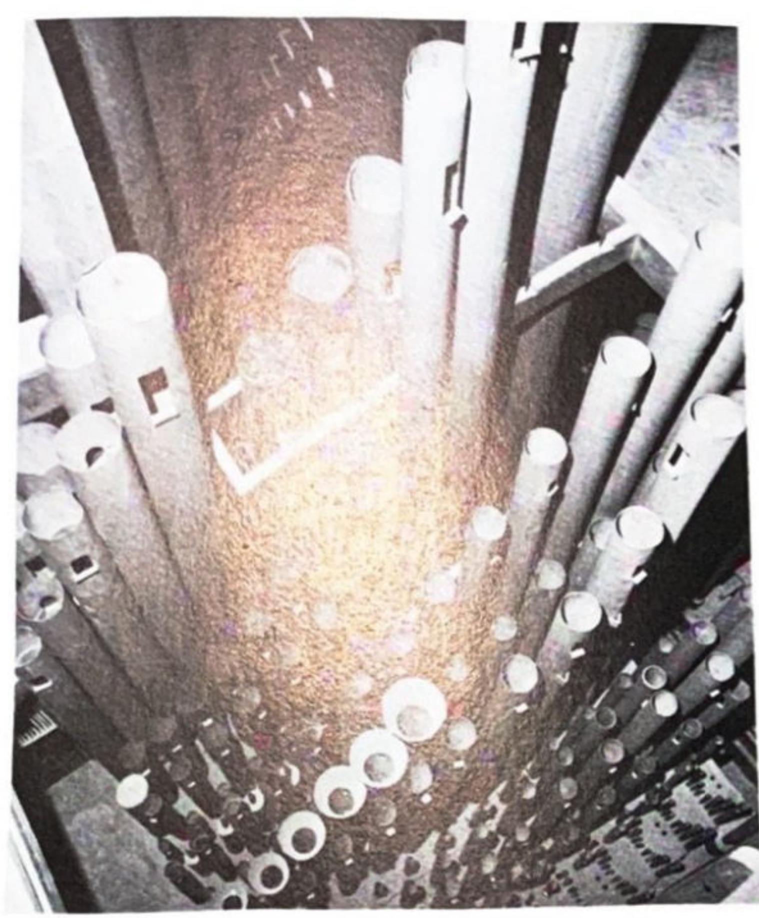
Ce fut le départ d'une longue et extraordinaire carrière. D'emblée, à 22 ans, Aristide était considéré comme un maître et la réalisation de l'orgue de Saint-Denis marqua le début d'une ère nouvelle. Selon le rapport fait en 1845 par Adrien de la Fage pour la Société libre des Beaux-Arts : « il n'est personne qui, après avoir entendu un orgue de dimension suffisante, ne convienne que cet instrument est le plus puissant, le plus magnifique, le plus varié de tous, celui dont la conception est la plus merveilleuse, l'effet le plus grandiose, l'aspect le plus imposant ». Ainsi décrivait-on, quatre années après son achèvement, une œuvre, qui, après avoir été conçue en trois jours, avait demandé sept ans d'élaboration et offrait d'un seul coup, l'essentiel des caractéristiques de Cavaillé-Coll et aussi l'essentiel de ce que devait devenir ensuite la facture romantique française. Sur une seule œuvre, Cavaillé-Coll fit l'application de toutes les idées nouvelles qui devaient ensuite caractériser les célèbres instruments de la Madeleine, construit en 1846, de Saint-Vincent-de-Paul, avec ses sommiers en verre, construit en 1852, de Saint-Sulpice, en 1862, de Notre-Dame, en 1868, de la Trinité ou de Sainte-Clothilde. Cavaillé-Coll imposait un idéal sonore qui deviendra celui de toute la nouvelle école romantique, celui de César Franck, de Charles-Marie Widor, de Vierne plus tard et celui même, on peut le supposer par l'intérêt qu'il porta depuis le début à tous ces instruments et particulièrement en venant visiter, à l'exposition de 1878, l'orgue du Palais du Trocadéro, de Liszt. Si l'on joue les grandes



(Dessin R. Davy)

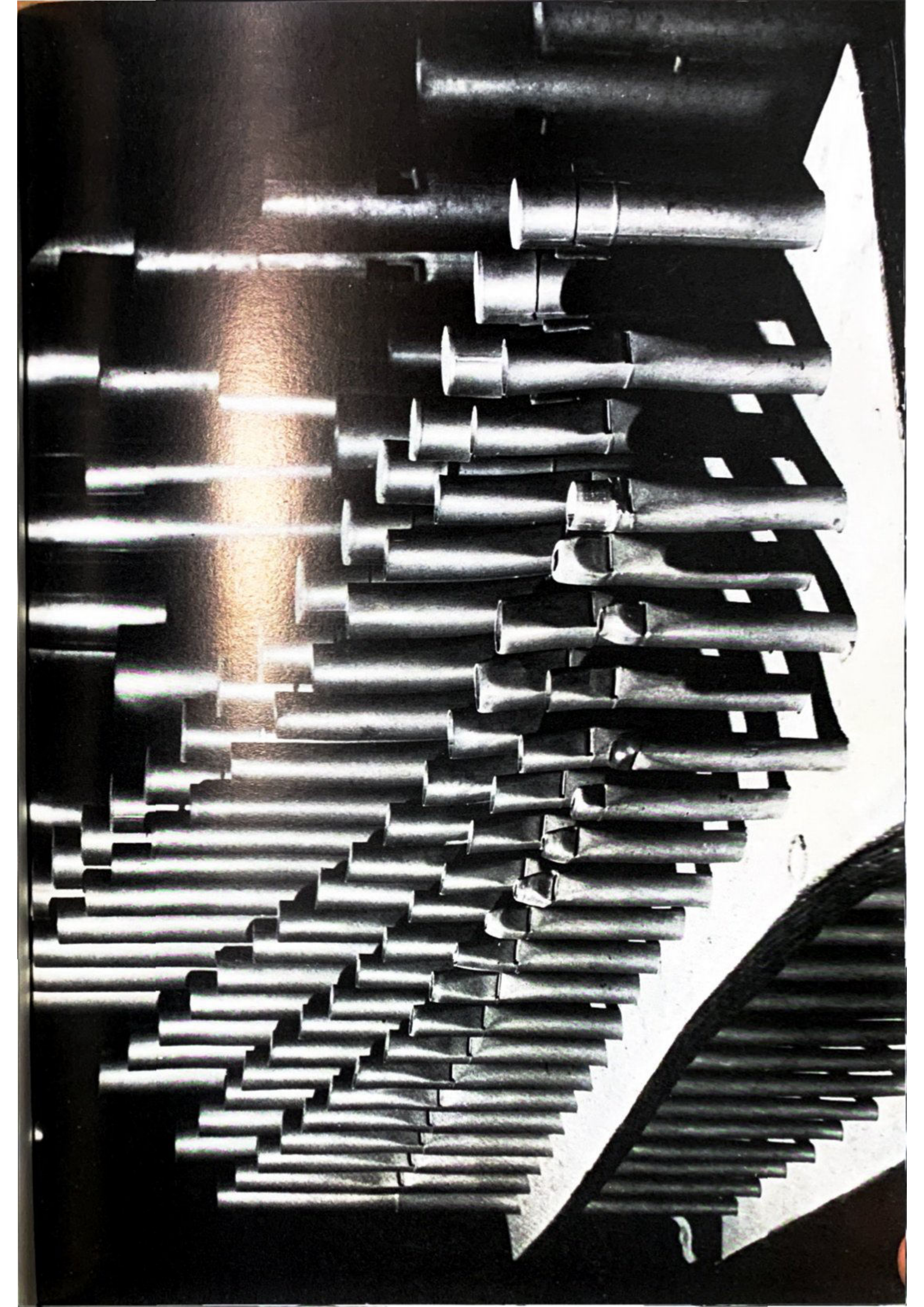


Intérieur du Grand Orgue Cavaillé-Coll de Saint-Etienne de Caen.

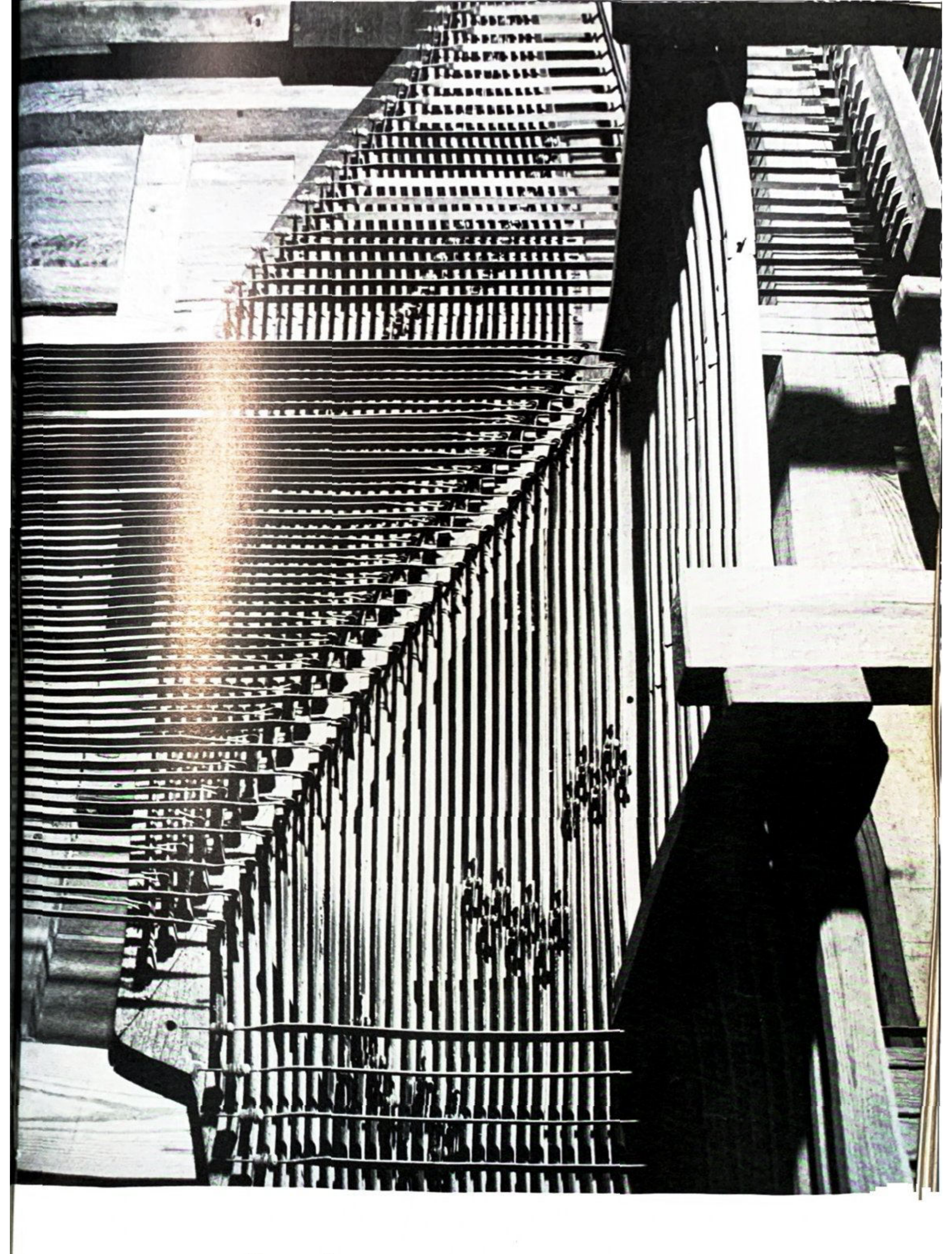


Saint-Sulpice, Paris. *(Photo R. Davy)*

Ci-contre : Grandes Orgues Cavaillé-Coll, Cornet.



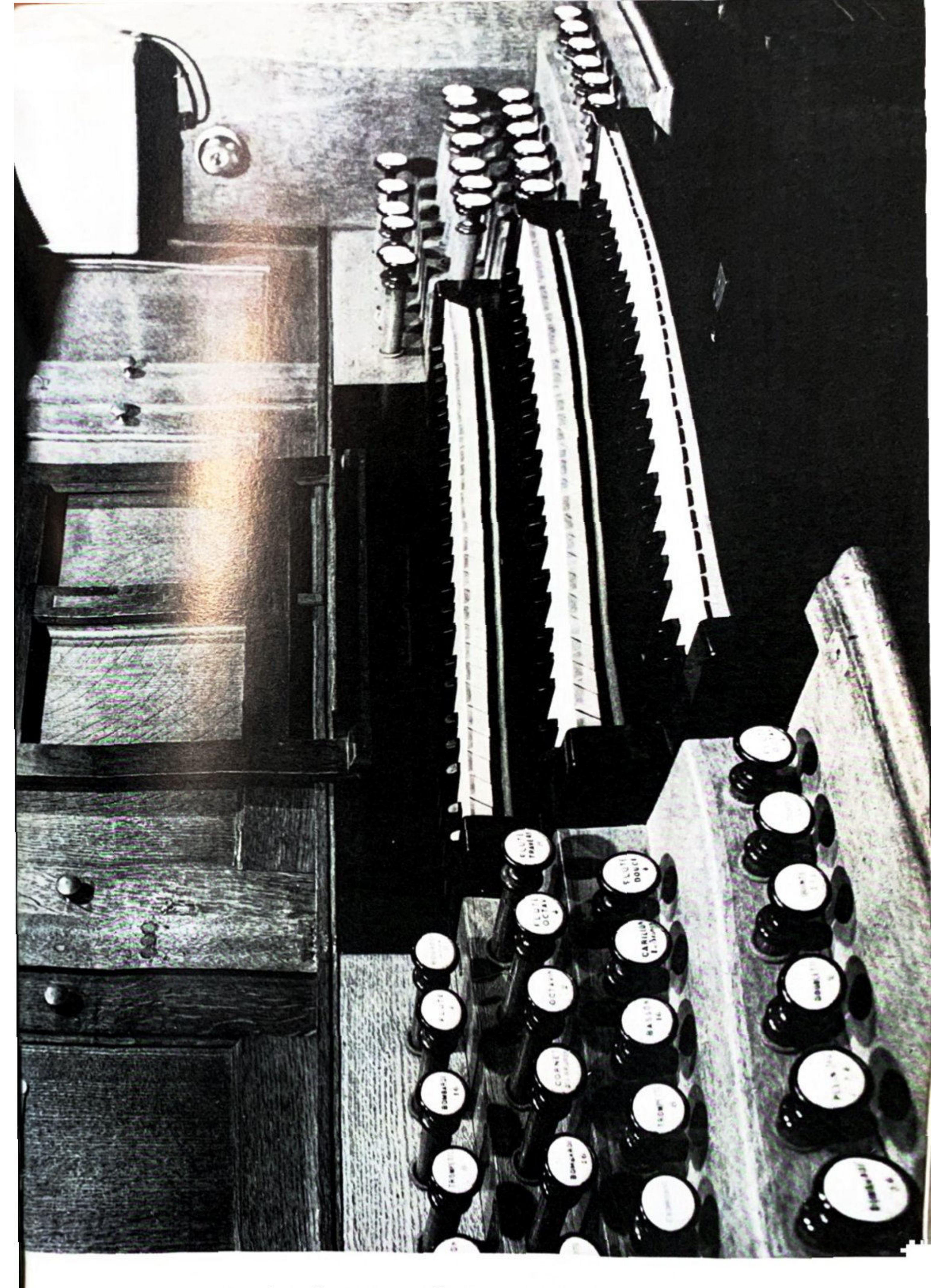




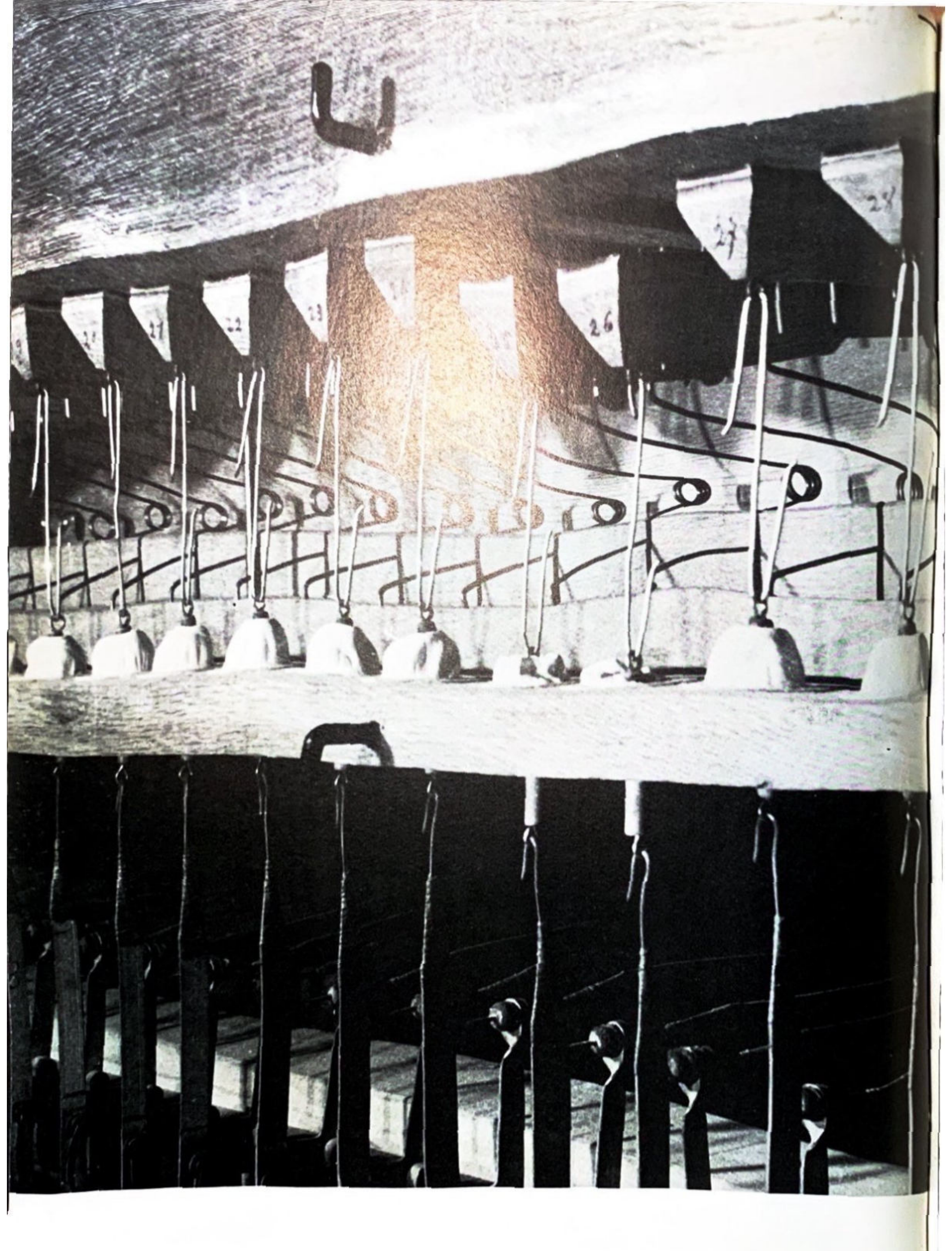
Vues sur la mécanique et les abrégés de l'orgue Cavaillé-Coll de Saint-Etienne de Caen.



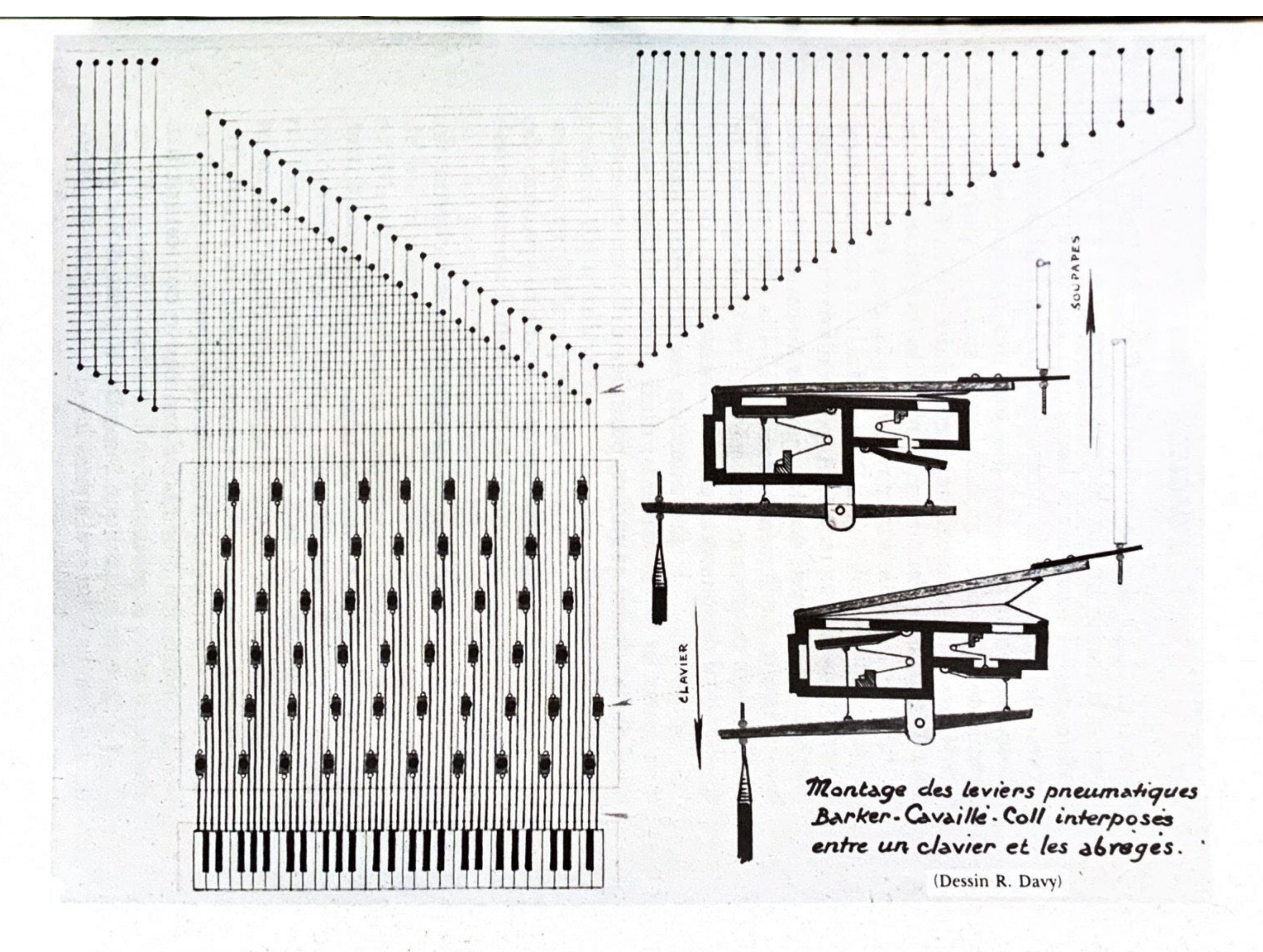
Clavier et pédalier Cavaillé-Coll de Saint-Etienne de Caen.



Console en fenêtre Cavaillé-Coll de Saint-Etienne de Caen.



Sommier à registre de Cavaillé-Coll, ouvert, de Saint-Etienne de Caen.
(Photos *R. Davy*)



Montage des leviers pneumatiques Barker-Cavaillé-Coll interposés entre un clavier et les abrégés.

(Dessin R. Davy)

œuvres de Liszt sur un orgue de Cavaillé-Coll, on acquiert la conviction absolue que ces œuvres s'accommodent de ces instruments beaucoup mieux que des orgues allemandes de la même époque. Idéal sonore encore longtemps poursuivi par tous les compositeurs français de la première moitié du XX[e] siècle et par Olivier Messiaen lui-même, organiste titulaire de la Trinité, dont l'instrument était resté, durant la création de la plus grande partie de son œuvre pour orgue, inchangé.

Ce que l'orgue de Saint-Denis offrait de nouveautés aux musiciens de son temps, on peut en faire une longue liste qui cependant ne donnera jamais aucune idée de ce qui demeure finalement l'essentiel, – la beauté des timbres, leur ampleur et leur stabilité, – mais qui est le résultat final de toutes ces particularités :

– l'utilisation de pressions différentes non seulement pour les divers manuels, mais pour certains jeux d'un même clavier et encore pour les différentes tessitures d'un même jeu;

– l'application d'un système de parallélogrammes en fer, adapté à chaque réservoir et d'un système de leviers dans le but de rendre la pression du vent constante et régulière;

– l'introduction d'un 32 pieds ouvert au clavier de Grand-Orgue;

– l'introduction des appels d'Anches et de Mixtures au moyen d'une double laye, ce qui donnait une grande facilité de registration;

– la construction de la machine Barker;

– l'introduction de la famille des flûtes harmoniques de 8, 4 et 2 pieds et l'emploi, pour la première fois, de trompettes et clairons harmoniques;

– la construction d'une boîte expressive contenant un clavier complet et puissant.

L'orgue de la basilique Saint-Denis peut donc prétendre détenir à lui seul toutes les clés d'une évolution

telle que l'on peut aujourd'hui, sans doute, dater et localiser sur ce seul instrument le commencement d'un style totalement nouveau, ce qui ne peut être dit d'aucun autre orgue depuis la renaissance occidentale de cet instrument. Toute l'Europe et l'Amérique firent mention de cet orgue que de nombreux musiciens, dès son inauguration, étaient venus entendre. L'une de ces visites émouvantes fut celle de l'organiste de Breslau, Adolphe Hesse, en compagnie de Cavaillé-Coll et de Frédéric Chopin. Dans le « Neue Zeitschrift für Musik », dont le rédacteur en chef était alors Robert Schumann, Hector Berlioz écrivait : « le grandiose instrument construit par Cavaillé-Coll dans l'église Saint-Denis, a acquis tous les suffrages. C'est en effet aussi, une œuvre digne d'admiration. Les jeux de Fond sont extrêmement puissants et les Anches fortes et d'une belle sonorité. Le registre Cor-Anglais a un timbre merveilleux... Le crescendo, obtenu par un mécanisme actionné par les pieds de l'organiste de manière que, sans avoir besoin d'utiliser les mains, on puisse amener autant de jeux que l'on veut, produit un effet nouveau et remarquable... L'ensemble des jeux de Flûtes, à lui seul, est un chef-d'œuvre ».

Le propre du génie est parfois aussi de savoir capter au moment venu ce qui se propose à lui, qui existe près de lui et attend son geste pour être révélé à un moment et d'une manière que personne ne présageait. Charles Spackmann Barker était un facteur d'orgue anglais né cinq années plus tôt que Cavaillé-Coll, en 1806, à Sommerset, d'une famille de peintres. Il étudia d'abord la médecine, puis s'intéressa à la facture d'orgue et acquit en deux ans les connaissances pratiques et théoriques nécessaires chez un facteur de Londres. Il s'établit alors à Sommerset et inventa, à l'occasion de la construction de l'orgue monumental de la cathédrale d'York un système de double soupape, dite « soupape à étrier » permettant de jouer plus aisément, avec moins de dépense

physique, les notes graves. Ceci constituait la première étape d'une longue recherche qui le conduisit ensuite à l'invention de cette « machine » que nous avons déjà décrite. Après avoir proposé, en vain, cette invention à de nombreux facteurs anglais, Barker vint en France et rencontra là Cavaillé-Coll, qui depuis six années travaillait à l'orgue de Saint-Denis et se trouvait maintenant devant l'écrasante évidence, due au grand nombre de jeux graves et à leur généreuse alimentation en air, de l'impossibilité absolue d'utiliser aucun des quatre claviers avec accouplement. L'invention de Barker avait donc vu le jour au moment même où la création d'un autre homme en suscitait l'emploi. Les coïncidences de cette sorte ne sont pas rares, elles affluent dans les époques particulièrement créatives. Dans le domaine même de l'art elles sont fréquentes et la création d'un nouveau style d'orgue, qui fut celui d'un Cavaillé-Coll et qui venait au moment où évoluaient déjà les grands musiciens du romantisme en est une autre. Sans le savoir, Cavaillé-Coll leur offrait un nouveau moyen d'expression.

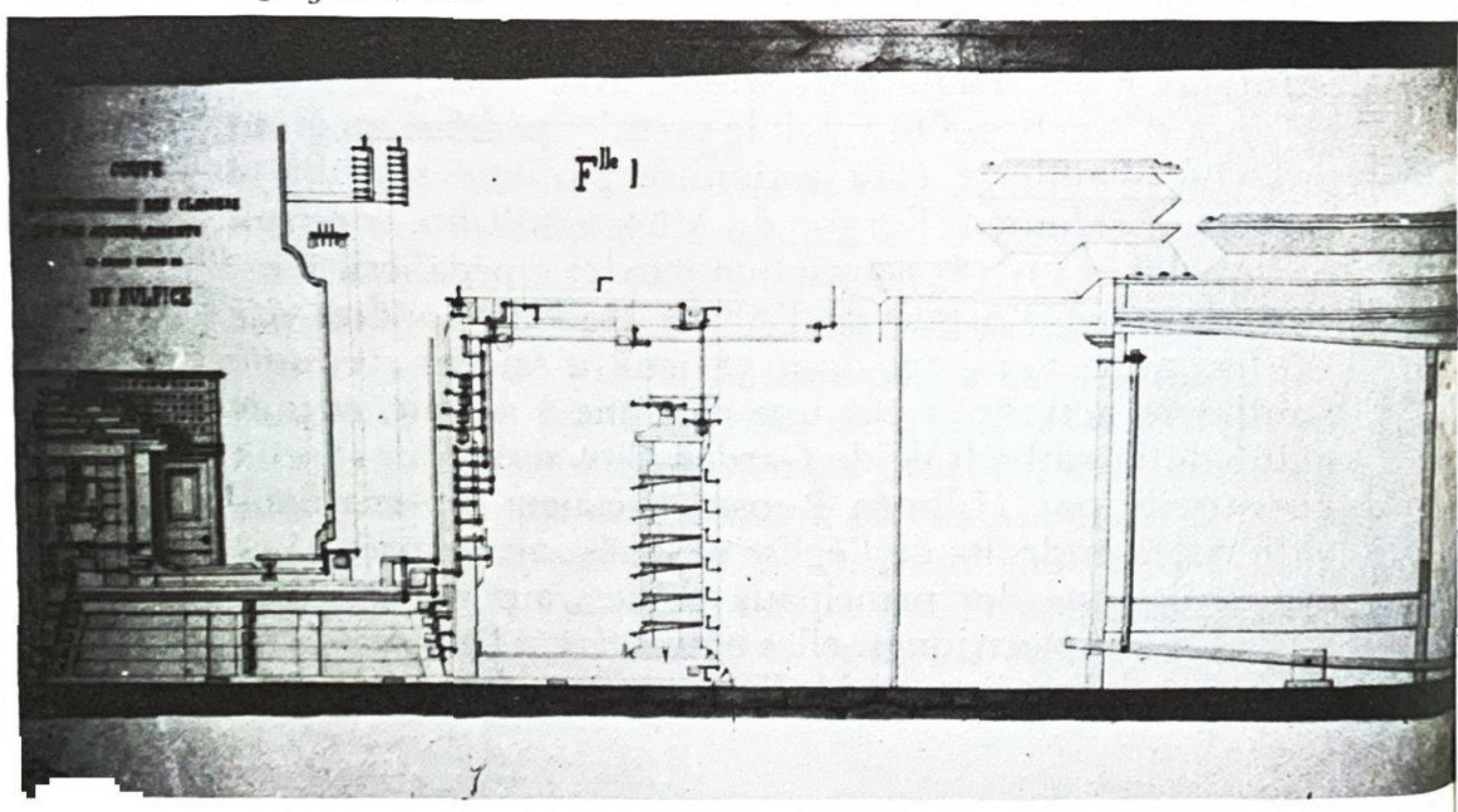
Certes, le romantisme détenait ailleurs aussi des orgues conçues dans cet esprit. Mais en Allemagne et en Angleterre, cette évolution devenait une métamorphose. Les grands facteurs d'orgue comme Walcker, Sauer ou Willis s'écartaient délibérément des chemins tracés par leurs aînés et différaient en ceci de la facture française que l'harmonisation même des jeux était le fruit de critères différents, alors que Cavaillé-Coll s'attachait à favoriser certains timbres et les faire parler mieux qu'ils ne l'avaient jamais fait. Hors cela, ses principes d'harmonisation, les pressions généralement utilisées, les sommiers et leur mécanique ne différaient en rien de ceux de tout facteur du XVIIIe siècle. Il n'est, pour s'en persuader, que d'entendre l'un après l'autre, un Principal de Clicquot et un autre de Cavaillé, et de même avec une Trompette ou un Cornet. Il n'en fut pas ainsi des facteurs

étrangers. On utilisait toutes sortes de sommiers différents, dont nous avons énuméré ailleurs les particularités, on augmentait les pressions d'air on accumulait les artifices, l'harmonisation et les timbres de Principaux laissaient peu à peu la place à ceux des Gambes, Violoncelles ou autres jeux à corps étroit et pourvus de *freins,* sortes de petits rouleaux placés devant les bouches afin de guider la colonne vibrante. On oubliait bientôt l'emploi des Mixtures. On tentait de suppléer à l'absence de la richesse des timbres par une puissance factice et agressive en augmentant les pressions d'air et le nombre de jeux.

Bientôt, les orgues géantes apparurent, toujours plus nombreuses. Au Town Hall de Leeds, Gray et Davison construisirent un orgue de 85 jeux avec, sans doute pour la première fois, des claviers de 61 notes et, enfermé dans une boîte avec presque tous des jeux horizontaux et des pressions de 150, 180 et 300 millimètres. L'orgue de Sainte-Marie de Lubeck, construit en 1854 par Schulre avec 80 jeux comportait, comme ceux de Francfort, d'Ulm et de Saint-Eustache à Paris, deux pédaliers. L'année suivante était construit l'orgue de Saint-Georges Hall, par Willis, avec 100 jeux dont 33 jeux d'Anches. On y voit le premier pédalier en éventail. La soufflerie était actionnée par une machine à vapeur. Également l'orgue du Münster d'Ulm, construit par Walcker en 1857 avait 100 jeux et 2 pédaliers. Puis, vint en 1871 l'orgue de l'Albert Hall de Londres par Willis, avec 111 jeux dont 38 jeux d'Anches avec une soufflerie actionnée par une machine à vapeur, et puis celui de la cathédrale de Garden City, dont les 115 jeux construits par Hilborn Roosevelt étaient répartis dans différents endroits de l'église et joués sur 8 claviers. Les transmissions des principaux claviers aux parties éloignées étant électriques, elles nécessitèrent l'emploi d'environ 30 kilomètres de fil. Il y avait 6 machines à vapeur

pour produire le vent nécessaire et le courant électrique pour les transmissions.

L'orgue de Riga est à mentionner aussi puisqu'il demeure encore aujourd'hui dans son état original. Il fut construit par Walcker et possède 124 jeux, ce qui faisait alors de cet orgue le plus grand d'Europe. Mais la différence totale d'esthétique entre la facture allemande ou anglaise de ce temps et celle de Cavaillé fait que cet orgue sonne considérablement moins bien, avec moins d'intensité, de volume et de brillant que celui de Saint-Ouen de Rouen qui pourtant ne possède que 64 jeux, pour ne mentionner qu'un instrument à peu près contemporain de celui-là. Et l'on pourrait continuer avec Libau, 131 jeux, puis l'auditorium de Chicago avec 109 jeux, Sydney, 127 jeux, construit par Hill dans le Town Hall, avec un Contre-Trombonne de 64 pieds à la pédale et quatre jeux de 32 pieds, trois boîtes expressives et une transmission tubulaire, c'est-à-dire pneumatique; puis l'orgue de la Domkirche, à Berlin, avec 113 jeux de Sauer; celui de Saint-Louis, avec 140 jeux, etc.



Par-delà l'escalier des roides Crodillères,
Par-delà les brouillards hantés des aigles noirs,
Plus haut que les sommets creusés en entonnoirs
Où bout le flux sanglant des laves familières,
L'envergure pendante rouge par endroit,
Le vaste Oiseau, tout plein d'une morne indolence,
Regarde l'Amérique et l'espace en silence,
Et le sombre soleil qui meurt dans ses yeux froids.

LECONTE DE LISLE.

Nous parlions d'orgues aux États-Unis, mais nous devrions savoir que cet instrument avait déjà, dans un pays si neuf, une histoire. La plus ancienne reste aujourd'hui sans témoin, car toutes les orgues d'origine espagnole naguère construites dans le sud-ouest des États-Unis ont aujourd'hui disparu, mais on peut imaginer ce qu'elles étaient d'après celles que l'on trouve aujourd'hui à Mexico. Là, les premières orgues avaient été installées dès 1527 à Texcoco. Les Indiens se montrèrent, dès les premières fondations espagnoles, particulièrement enthousiastes pour la musique et la construction des instruments et particulièrement des orgues. Ainsi la facture d'orgue se trouva-t-elle là aussi florissante qu'en Espagne. Mais de même que le peuple des États-Unis prit ses origines de toutes les parties d'Europe, la facture d'orgue américaine eut des sources multiples, dont la tradition d'Europe centrale et des pays d'Autriche ne fut pas la moindre. En Pennsylvanie notamment, alors que l'Angleterre gardait un ascendant incontestable et durable sur toutes les œuvres de la Nouvelle-Angleterre, et ceci, jusque vers la fin du siècle dernier, avec toutes les qualités que cet ascendant pouvait comporter ou les limitations qu'il pouvait imposer. C'est ainsi que jusqu'au milieu du XIXe siècle, les orgues de cet État ne comportaient que des petits pédaliers de 13 à 17 notes et des manuels commençant au sol. Seulement après 1860, les orgues de plus grande importance eurent des pédaliers de 27 notes. Le *Swell* ou *Récit* était alors le

second clavier en importance, non le *Positif.* Seulement l'aigu de ce clavier était dans la boîte expressive, avec son indispensable *Hautbois,* la basse ne possédant qu'un *Bourdon* de 16 et de 8. Mais le nombre d'orgues construites en ce pays fut considérable jusqu'à un certain « âge d'or » du romantisme bostonien, où, entre 1860 et 1880, les frères Hook construisirent des instruments que l'on pourrait mettre en parallèle avec ceux de Walcker et de Cavaillé-Coll, comme représentatifs d'une grande époque de la facture américaine. Il sera aussi intéressant de noter que, jusque vers 1920, les petites orgues des régions de Boston furent toujours construites avec traction mécanique et sommiers à registres.

La traction pneumatique ne fut presque pas utilisée aux États-Unis. Un seul facteur d'orgue en fit usage et ne laissa aucun instrument dont on puisse aujourd'hui parler. Les grandes orgues construites à cette époque le furent donc avec l'aide de la machine Barker. La traction électrique, en revanche, fut dès la fin du XIXe siècle unanimement accueillie et bientôt construite avec une grande précision et une qualité jamais atteintes à cette époque en Europe, grâce aux systèmes Pitman et Austin. Nous avons déjà parlé de ces orgues dont certains furent les plus grands du monde, construits par les grandes maisons de ce temps, entre la fin du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle, telles que Hilborne Roosevelt, puis Aeolian-Skinner ou Casavant, dont l'esthétique correspondait à l'idée qu'on se faisait alors de l'orgue : idée de grandeur, de richesse, d'énormité, de bien-être aussi, car l'orgue était également et est encore aujourd'hui, depuis les films muets et leur présence dans les cinémas, depuis aussi leur présence dans toute maison désireuse de représenter l'éclat financier de son propriétaire, demeure de quelque « citizen Kane » ou autre puissant de ce monde nouveau un instrument de musique aimable et un symbole de puissance. Orgue de théâtre,

orgue de cinéma, orgue de salon comme en possédait Charlie Chaplin à Hollywood, tout cela contribuait à une esthétique nouvelle, charmante sans doute, bien éloignée en tout cas de l'orgue de nos ancêtres, esthétique survivant encore en certains milieux, en certaines confessions. On peut en effet trouver dans les différentes et nombreuses églises d'Amérique tous les styles, toutes les esthétiques représentées et en dernier apport également, ce renouveau traditionaliste, fraîchement importé d'Europe et déjà bien implanté. La grande intelligence de cette nation, nous pourrions dire la grande tradition même aura toujours été de laisser grandes ouvertes ses portes et donner accès à tout ce qui, de l'extérieur, pouvait introduire une pensée nouvelle. Riche elle-même en énergies novatrices elle ne pouvait se trop rassasier de nouvelles idées, de nouveaux éléments. Toujours prête à convertir en élément original ce qui pouvait lui être confié, voici que vers 1960, alors que les grands facteurs allemands, autrichiens et hollandais, tels que V. Beckerath, Rieger, Flentrop, et plus tard, Kleuker, Oberlinger, etc. recevaient les commandes d'Amérique et du Canada pour de nombreux instruments, déjà leurs émules élèves américains tels que Otto Hofmann, Charles Fisk, Casavant, Noack, Phelps et Robert Sipe suivaient l'exemple et commençaient la construction d'orgues mécaniques avec sommiers à registres.

Cette nouvelle direction, bien que timidement suivie, n'en fut pas moins conséquente proportionnellement au grand nombre d'orgues construites dans ce pays; sorte de *renaissance* que ce retour à la *tradition* vécue, aussi bien par les extrêmistes de « l'historismus » que par ceux qui, au-delà de cette réforme, cherchent à parvenir à une évolution purement musicale et originale, en accord avec l'œuvre créatrice de son temps.

Génie! Ô longue impatience!
A la fin, les temps sont venus,
Qu'un pas vers la neuve Science
Va donc jaillir de ces pieds nus!

PAUL VALÉRY.

La mort de Cavaillé-Coll marqua la fin d'une époque; avec lui naquit et mourut le romantisme et avec lui toute la grande école et la grande tradition de la facture d'orgue romantique. Il fallut alors attendre un demi siècle pour voir naître une nouvelle école et voir se poursuivre ce qui aurait dû ne pas être interrompu. Une sorte d'essoufflement régna subitement sur les activités de facture d'orgue, d'étourdissement peut-être dus à la multiplicité des techniques entre lesquelles de nombreux facteurs n'ont pas su discerner le bon et le mauvais ni combattre l'aveuglement du « modernisme » ou comme disait Valéry, « l'absurde superstition du nouveau ». Ils ne surent pas résister au goût de la grandeur, de la puissance, de l'effet et se laissèrent entraîner par l'oubli du sens artisanal, sans doute également par l'appât du succès aisé et des bénéfices faciles. Parler d'artisanat au sujet du facteur d'orgue est insuffisant. Sans doute doit-il connaître, avant toute autre chose, l'art de l'ébénisterie, l'art des métaux, l'art de la mécanique, mais aussi la géométrie, les mathématiques, l'acoustique, aujourd'hui l'électricité et l'électronique, certains éléments de musique et enfin l'art de l'harmonisation. Aussi, les facteurs d'orgue se partagent-ils pour la plupart les tâches de telle manière que l'un s'emploie à la menuiserie et l'ébénisterie, l'autre à la confection des tuyaux et ainsi de toutes les autres parties d'un orgue alors que bien souvent un seul cerveau coordonnera toutes ces fonctions et leur donnera une âme et une esthétique. Que cet homme maîtrise à lui seul toutes ces disciplines, on conviendra que ce ne soit chose commune et fréquente. On pourra aussi comprendre

aisément qu'une telle personne ne possède, en outre, un génie créateur ou inventif ou tout simplement ne soit en mesure de faire un choix judicieux entre toutes les alternatives techniques que son équipe lui propose. On imaginera aussi bien que plusieurs années puissent s'écouler, dans un pays où vécut jusqu'alors un de ces esprits privilégiés sans que vienne au monde un autre homme susceptible de donner jour à quelque importante création.

A Cavaillé-Coll succéda son élève Charles Mutin, homme fort averti, mais qui, après avoir quelques années poursuivi la construction d'instruments de grande qualité parmi lesquels nous ne mentionnerons que celui du Sacré-Cœur de Montmartre, abandonna toute créativité pour ne plus réaliser que des œuvres de routine, de plus en plus uniformes et sérialisées. Ses successeurs enfin poursuivirent une activité qui n'eut pour effet que de les plonger heureusement dans un oubli définitif. Les grands organistes pourtant ne manquèrent point dans cette première moitié du XXe siècle durant laquelle fleurissait une littérature souvent issue du romantisme ou de l'impressionnisme, ou des deux ensemble. Mais la facture d'orgue se laissait aller aux errements les plus dangereux ou à une routine sans gloire ou encore au plus simple mercantilisme.

Les chemins parcourus entre le XIXe siècle et le début du XXe siècle furent donc bien différents en France et dans les autres pays. On peut bien dire que la France, grâce à Cavaillé-Coll, mais grâce aussi aux Callinet et à d'autres facteurs moins célèbres, tels que Daublaine, les frères Stolz, Debierre, Lété, Joseph Merklin, lequel, bien qu'il fût d'origine allemande appartient par son style et ses principes à la facture française – fut le seul pays qui n'ait pas rompu avec la tradition de l'orgue élaborée depuis le Haut Moyen Age. Dans les autres pays, l'orgue était devenu un instrument d'esthétique différente, parfois bien hybride, toujours moins raffiné.

Pour l'Allemagne, après la découverte, principalement sur l'impulsion de Mendelssohn, de l'œuvre de Bach, les plus grands musiciens romantiques, suivant en cela l'exemple de Mozart, éprouvèrent la nécessité de s'essayer à des formes baroques et composèrent à la fois dans un esprit d'imitation et d'approfondissement des Fugues et des Canons, tel Schumann, des Chorals et des Préludes et Fugues, tel Brahms ou encore, tel Max Reger, se trouvèrent balancés entre un langage néo-wagnérien et une syntaxe tout issue de l'écriture du Kantor. Ceci constituait donc une sorte de retour, en tout cas de révérence à la grande période baroque. A l'opposé, la facture d'orgue allemande elle, tendait tous ses efforts à s'éloigner davantage et irrémédiablement de ce style, sans pour autant en créer un autre, ni bien définissable ni convaincant et pas même séduisant. A un certain moment même les grands principes en furent oubliés. C'est qu'une évolution de l'instrument peut être provoquée soit par les facteurs, soit par les musiciens, organistes ou compositeurs. Ici, les facteurs furent entraînés par une certaine industrialisation et la séduction de l'effet massif en oubliant peu à peu ce qui constituait l'essence de l'instrument.

Il est intéressant de constater comment, en France, malgré l'immense désordre provoqué par la Révolution et malgré la ruine qu'elle entraîna chez beaucoup d'artisans et la paralysie presque totale de plusieurs années, les traditions et les techniques se perpétuèrent et se trouvèrent portées par des familles telles que celle de Callinet, héritière de l'art de Dom Bedos à travers Riepp et Rabiny. François Callinet était né en 1754 près de Beaune. Il fut probablement élève de Riepp à Dijon qui lui-même avait été l'ami de Dom Bedos, mais non pas l'élève d'Andreas Silbermann comme on l'a prétendu, bien qu'il eût vécu un an à Strasbourg. François Callinet avait traversé sans grand dommage et sans avoir surtout

rien perdu, bien au contraire, de sa maîtrise et de son goût, les lourdes années de bouleversement, lorsqu'en 1820 son fils Joseph, âgé de 25 ans, lui succéda. François avait vu alors les plus belles orgues, particulièrement celles des monastères, être vendues, démontées, démolies et brûlées. Les tuyaux en étaient fondus voire transformés en gouttières. Ainsi disparurent de nombreuses orgues de Silbermann, de Callinet, de Clicquot et de tant d'autres facteurs. Mais la tradition fut maintenue. Peut-être le fut-elle d'autant mieux que ce raz de marée avait bien menacé de l'engloutir à jamais et que l'on garde plus jalousement ce qui est dangereusement compromis.

Mais au début du XX[e] siècle rien ne menaçait sinon l'égarement. Cet égarement, les autres pays l'avaient vécu, provoqué par la complexité grandissante des techniques. Par défaut d'avoir maintenu une esthétique inhérente à l'instrument, bien des voies ont été empruntées qui ne conduisaient qu'à la perte de cette individualité nécessaire autant aux instruments de musique qu'aux êtres humains. Un retour aux sources fut, après 1920, ressenti comme indispensable. Mais alors qu'en Allemagne, ces sources avaient été depuis près d'un siècle négligées, elles ne l'avaient été, en France, que depuis à peine vingt années. Il ne suffisait là que de rattraper un maillon échappé par somnolence plus encore que par égarement. L'Allemagne avait toutes les raisons de rechercher un passé déjà lointain. C'est ainsi qu'elle redécouvrait ses orgues anciennes et en étudia minutieusement les principes jusqu'à retrouver les raisons de ses qualités et chercher les moyens de les reproduire, d'abord en un mouvement d'élite, puis unanime que l'on appela « Orgelbewegung ». Comme toute réforme, celle que suscita ce mouvement fut à son début excessive et prônait un retour à l'orgue d'esthétique nordique, retour qui conduisait à un néo-classicisme rigoureux

cherchant à reconstituer l'orgue ancien, mais aussi ses gaucheries et ses limitations.

Depuis et surtout après la guerre, après les ravages auxquels succéda une sorte « d'Age d'or » de la facture d'orgue en Allemagne où tout était à reconstruire sur un désert presque total, le champ d'expérience ne manqua point et une grande émulation naquit, dont l'effet ne tarda pas à apparaître : plusieurs centaines de facteurs d'orgue travaillèrent à reconstruire dans chaque ville, chaque village et pour chaque église ainsi que pour de nombreuses salles de concert, des instruments dont la technique devenait de plus en plus parfaite et raffinée. En même temps, alors que les années d'après guerre se montrèrent encore, dans le monde de l'orgue, comme une période de néo-classicisme rigoureux, voire même assez étroit dans sa conception, des influences de plus en plus larges et variées se firent jour. C'est ainsi que le classicisme et le romantisme français et le baroque espagnol inspirèrent la conception globale de quelques instruments ou suscitèrent la création de certains jeux, autrefois apanage d'une école, auxquels on conférait de cette manière cette universalité que l'orgue ignorait jusqu'alors en même temps qu'on lui accordait une souplesse et une richesse accrues. Nous pourrions nommer de nombreux instruments en observant une progression dans l'originalité, dans l'indépendance des styles en partant d'un rigoureux néo-baroque pour parvenir à une création sans doute encore peu individualisée, quelque peu timide et indécise dans sa volonté d'évasion, ou au contraire d'une assurance tranquille dans l'affirmation d'une esthétique séculaire. Qu'il suffise de citer des maisons comme Beckerath, Kleuker, Flentrop, van Vulpen, Marcussen, Frobenius, Metzler, Rieger et Schuke pour avoir déjà parcouru le vaste horizon de ce qui a pu se construire de plus important dans les pays anglo-saxons et connaître les auteurs d'un

grand nombre de ces instruments que l'on peut admirer aujourd'hui à Zürich, à Berlin, à Rotterdam, mais aussi à Lisbonne ou au Canada, à Tokyo ou à La Paz.

Il est nécessaire de mentionner ici l'orgue de l'église Saint Peter de Sinzig, en Rhénanie, qui fut construit en 1972 par la maison Walcker. Cette maison, qui fut déjà l'une des plus importantes d'Allemagne au siècle dernier, s'applique aujourd'hui à élargir certains horizons de la facture actuelle et l'orgue de Sinzig est une des conséquences de ces recherches qui, tout en tirant parti des ressources coutumières de l'orgue, apporte quelques éléments nouveaux ou jusqu'alors peu exploités. L'un de ces éléments est l'utilisation d'harmoniques impaires de rang élevé, telles qu'une Septième naturelle, 8/15, ou Tierce mineure qui est le son 19, mais à résultante de 16, ou encore une Cymbale formée des 5 rangs suivants : 1/4, 4/21, 2/13, 2/17, 1/10, c'est-à-dire l'octave, la quarte, la sixte diminuée, la seconde mineure et la tierce, tout ceci, avec deux reprises par octave. Ces harmoniques sont plus ou moins celles qui sont données par le son des cloches; nous trouvons ainsi un rappel du jeu de Cymbalum utilisé si fréquemment au Moyen Age avec l'orgue. D'autre part, nous trouvons un jeu de Xylophone, un jeu de Cloches en tubes frappés sur trois octaves et un Psalterium fait de corps sonores en laiton, frappés à cadence rapide par de petits marteaux et produisant un effet de crécelle.

Et puis, il faut noter un « clavier de registres » où sont représentés par des petits poussoirs carrés, tous les jeux de l'orgue, sauf les percussions et les jeux de Pédale. Ces poussoirs permettent d'ajouter des jeux qui n'auront pas été tirés sur la registration normale, mais de ne les ajouter que pendant la durée de pression de ces poussoirs, qui peut être très courte.

Un « Enregistreur de Mixtures » permet de grouper, dans les limites d'une octave, jusqu'à douze notes par

touche, donc de créer à volonté, sur une seule note, n'importe quelle combinaison de notes, répétée en transposition sur toutes les touches du clavier. C'est, en somme, une sorte de « Cluster » automatique.

Un « Teneur de touches » permet de garder aussi longtemps qu'on ne l'aura pas remplacé par un autre, un accord tenu sur un clavier, alors que l'on peut avoir les mains libres pour jouer sur un autre clavier. Ce principe avait déjà été employé sur l'orgue personnel de Marcel Dupré, sous le nom de « Sostenuto ».

Enfin, nous trouvons un commutateur rotatif à contacts multiples et à progression réglable qui déclenche des mécanismes de frappe sur des blocs de bois et sur des tubes métalliques distincts de ceux nommés plus haut. On dispose de six trains rythmiques imposés par le constructeur et de neuf séquences ajustables par l'organiste. Il peut ainsi jouer sur une batterie continue.

Il eût suffi à la facture française un léger regard en arrière pour qu'elle retrouvât ce qui fit sa grandeur. Comme nous l'avons dit plus haut, aucune rupture dans sa tradition n'avait pu être notée jusqu'à la mort de Cavaillé-Coll. Un certain laisser-aller l'entraîna vers cette même décadence que l'Allemagne avait subie depuis longtemps déjà. Forte de l'expérience de ses voisins, la France aurait pu éviter leurs erreurs. Or, dès le début du siècle, elle adopta à contretemps des techniques telles que la traction tubulaire et l'emploi de pressions d'air excessives qui provoquèrent une sorte d'anarchie esthétique, et compromirent en tout cas la persistance d'une tradition jusqu'alors ininterrompue.

Mais cette erreur une fois admise, rien ne fut amélioré, et nous pouvons voir comment une prise de conscience, si elle est mal dirigée par la suite, mal entée sur une véritable connaissance des lois de la facture d'orgue, peut être aussi néfaste que l'erreur elle-même, et donner lieu à un second degré de décadence.

En effet, à l'époque même de l' « Orgelbewegung », mouvement que l'on peut dater, puisqu'il naquit autour de l'orgue Gottfried Silbermann de Freiberg où se tint le 3ᵉ Congrès de l'orgue allemand, entre le 2 et le 7 octobre de l'année 1927, et sans doute influencé ou suscité par cette manifestation, un mouvement se créa en France dont le but était un certain renouveau de l'orgue passant par le soutien exclusif d'un seul facteur d'orgue jusqu'alors peu connu et qui devint ainsi, d'emblée, le facteur le plus en faveur en France. Ce que cette maison réalisa depuis, forte de ce soutien méthodique et constant était bien loin sans doute de ce qu'auraient pu souhaiter de véritables amis de l'orgue. S'agissait-il de donner le jour à une esthétique néo-classique? Aucun instrument créé depuis ce temps sous l'égide de ce mouvement ne fit montre des moindres qualités auxquelles nous avaient accoutumés les Clicquot ou les Schnitger. Bien loin de cela, ces instruments combien de fois remaniés depuis ou en ruine aujourd'hui faisaient preuve d'une telle absence de timbre qu'on pensait y remédier en multipliant, par le moyen d'une traction électro-pneumatique, les accouplements aigus et graves afin de leur donner un brillant factice et une intensité dérisoire. On oubliait sans doute que finesse ne signifiait point étroitesse, que douceur n'était pas minceur, que clarté n'avait rien de commun avec dureté, qu'il fallait que les Principaux eussent le timbre généreux que leur procurent de larges dimensions et une bonne alimentation d'air, qu'un chœur de Mixtures ne peut s'étayer que sur cette richesse de timbre et qu'il n'existe pas seulement parce que sa composition est faite de notes aiguës, sans corps et sans couleur, le plus souvent dures et agressives, – et enfin qu'un orgue ne saurait donner une sonorité noble si ses différents plans sonores ne se trouvent soigneusement enclos dans un buffet qui en dirigera le son et lui procurera les résonances dont il a

besoin. Nonobstant ces faiblesses, pour s'assurer mieux dans une voie mal tracée, jonchée d'erreurs et de fausses théories, on jugeait plus aisé de condamner en bloc toute la facture du siècle précédent, d'englober d'un même anathème les théories de l'abbé Vogler et Cavaillé-Coll. Nous vîmes ainsi la destruction ou la dénaturation d'innombrables instruments, dont le premier et l'un des plus importants fut le Cavaillé-Coll de l'ancienne salle du Trocadéro, que Liszt était venu entendre et jouer, qu'il avait admiré et qui, de l'avis de tous ceux qui l'avaient entendu était parmi les plus beaux du grand facteur français.

Il n'y a pas d'art sans un but poétique.
DELACROIX.

Nous ne nous attarderons pas sur ce triste épisode au cours duquel la France vit son patrimoine organistique s'appauvrir irrémédiablement, cependant nous parlerons d'un autre phénomène, mondial celui-ci, mais également déplorable, phénomène d'hybridation et de commercialisation inhérent à une certaine évolution technologique, sans rapport toutefois avec ce que l'on pourrait appeler « progrès ».

En dépit des apparences, cette mise au point ne constitue pas une digression à l'intérieur de notre propos, car c'est un instrument dont il faut parler à cause du nom qu'il porte fort improprement et malencontreusement et à cause des confusions intentionnellement provoquées qui en résultent. Il s'agit de ce qu'on appelle *orgue électronique* qui fit son apparition surtout après la dernière guerre, et à propos duquel tout fut mis en œuvre pour que les profanes le confondissent très vite avec l'orgue véritable. L'orgue électronique ne saurait d'aucune manière s'apparenter ni à l'orgue à tuyaux dont il essaye en vain d'imiter les timbres, ni à aucun instrument

électronique que de nombreux musiciens aujourd'hui emploient et qui ont fait l'objet d'une œuvre musicale contemporaine déjà très importante. L'orgue électronique fait un funeste usage des qualités religieuses et sacrées habituellement conférées à l'instrument à tuyaux, afin de profiter sans scrupule d'une réputation mal acquise. Cet orgue ne tient de l'orgue que le nom et la manière dont il est joué, et ce nom est usurpé à des fins commerciales.

Mais cette imitation de l'orgue refuse en même temps toutes les qualités spécifiques et toutes les propriétés de l'électronique. Aucune des qualités que l'on est en droit de demander à un instrument de musique, beauté et originalité des timbres ne se rencontrent dans cet appareil et encore moins ce que l'on peut attendre de l'originalité d'un instrument proprement électronique; en effet, au lieu d'utiliser les nouvelles couleurs et toutes les possibilités acoustiques et rythmiques que cette nouvelle technique propose, son seul but est la contrefaçon, la pitoyable contrefaçon. Qu'on ne cherche pas à reconnaître le perfectionnement de telle ou telle fabrique, à dire que telle marque réussit mieux que telle autre car ce perfectionnement sera toujours un leurre. Même si l'on veut faire à cette technique la grâce de supposer qu'elle parvienne un jour à une imitation sans faille, la belle affaire qu'un orgue sans tuyau! Pourquoi ne pas construire aussi un violon sans corde, des timbales sans peau, un piano sans corps, un hautbois sans anche!

Le fait qu'aucune littérature n'ait été écrite pour cet instrument, bien qu'il soit né vers 1920, prouve assez sa non-existence dans le monde créatif de la musique. Si la grande industrie fabrique les diodes, les transistors, les résistances et les haut-parleurs, elle peut en même temps fournir aux constructeurs des moyens de propagande que jamais un facteur d'orgue, artisan, ne pourra posséder et ne voudrait employer, s'il les avait, pour défendre

ses propres œuvres. Cette propagande fait volontiers usage d'arguments où l'on prétend qu'un tel instrument représente le progrès et la modernité, le goût du jour, alors qu'en réalité il entrave par l'usage de ressources financières considérables le véritable progrès de la facture d'orgue, qu'elle prive ainsi d'une partie non négligeable de ses moyens de survie, tout en ne contribuant en aucune façon aux progrès de l'électronique. Jamais l'électro-acoustique ne pourra faire usage avec profit de cet outil bâtard et pauvre.

Mais il faut encore condamner ici l'initiative de tant de chefs d'orchestre qui, du reste, n'ont jamais la pensée d'utiliser un orgue que pour diriger l'éternelle Symphonie de Saint-Saëns ou le non moins éternel concerto de Poulenc et qui, pour cela, par une incompréhension totale et inexplicable font usage de ce triste et indéfendable objet. N'a-t-on point vu une des plus célèbres salles de concert du monde acquérir à grands frais, un tel outil par peur, disait-on, que l'orgue à tuyaux n'en déformât l'acoustique.

Faire l'acquisition d'un tel appareil, toujours trop onéreux, c'est favoriser la grande industrie au détriment de l'art et de la musique. Il est inadmissible qu'un véritable musicien puisse se satisfaire de la triste illusion qu'apporte à l'oreille de simiesques sonorités mortes et, à l'œil, la lecture du nom de tous ces jeux écrits sur une mauvaise console. Un harmonium à deux claviers et pédalier ou un orgue également pourvu de ces claviers, fut-ce même avec un seul jeu de Bourdon de 8 pieds auront toujours sur cet instrument qui porte le nom d'un autre, l'insigne avantage d'être de véritables instruments de musique.

Ne savez-vous pas que souvent une idée peu importante par elle-même, une idée, fût-elle bizarre, contient le germe d'une excellente conception; qu'un changement heureux, une addition, une soustraction peut en faire un modèle?

Claude-Nicolas LEDOUX.

Fort heureusement parallèlement à ces néfastes évolutions, le dernier quart de notre siècle est le témoin d'un essor de bon aloi qui s'y fait jour, entre autres raisons grâce sans doute à une influence de l'Allemagne passée par les pays d'Alsace et de Lorraine où nous vîmes s'affirmer des facteurs tels que Schwenkedel ou Kern dont le renom s'accroît de jour en jour. Leur maîtrise a fait école et a su créer d'autres émulations en de nombreuses régions. Mais ceci n'est que le naturel prolongement d'une tradition un peu statique bien que parvenue à une réelle perfection, et non pas l'élan vers un véritable renouveau. Aussi allons-nous voir maintenant de quelle manière ce renouveau peut être envisagé.

L'orgue fut, comme nous l'avons évoqué à son origine, l'invention d'un ingénieur, d'un astucieux mécanicien et son œuvre émut le monde de la science autant que le monde de la musique. Son cheminement se poursuivit aussi parallèlement à l'évolution scientifique. Les grandes découvertes dans la science des fluides et de l'électricité, dans celles de la mécanique et de l'électronique, y ont laissé leur empreinte et toujours la facture d'orgue demeura une conséquence de la culture scientifique des grands facteurs ou de leurs relations avec de grands savants. Parfois même, ce fut l'orgue qui livra des arguments à la science et aux grandes découvertes. On sait l'amitié qui liait le facteur américain Hilborne Roosevelt à Thomas A. Édison. Alors qu'Édison travaillait au téléphone, Roosevelt inventait un système de commutateur. Lorsque Édison inventa la machine à enregistrer le son, ce fut le pied conique d'un gros tuyau

d'orgue de métal qu'il avait pris dans la manufacture de Roosevelt qui lui inspira l'idée d'amplification par le moyen de ce pavillon dont nous gardons aujourd'hui le souvenir et qui symbolise l'idée même du phonographe.

Si nous voulons poursuivre plus avant notre histoire et parvenir ainsi à l'ébauche d'une « histoire de l'avenir », c'est dans cet état d'esprit que nous devons nous acheminer, par la connaissance de ce qui fut, par la conscience des qualités dont nous voulons assurer la survivance et la vision de tous les possibles en nous référant à ce que l'expérience et les apports de la science mettent entre nos mains de possibilités virtuelles. Mais bien sûr, l'orgue que l'on voudra faire sien dépendra entièrement de l'usage que l'on est accoutumé de faire de tous les timbres dont on a jusqu'alors disposé et des désirs qui auront surgi peu à peu de cet usage. Tous ces timbres seront devenus des compagnons de route que l'on aura voulu entraîner peu à peu dans des chemins moins fréquentés et qui pour cela devront subir de légères transformations ou être revêtus différemment ou posséder de nouveaux attributs. Toutes ces nuances qu'ils nous ont livrées, qu'ils ont évoquées, ne sont bonnes que parce qu'elles fournissent à la mémoire une expérience vécue. Le timbre ne serait-ce que par l'évocation de son nom fait que l'on connaît déjà sa couleur, sa qualité propre et qu'il résonne d'une certaine manière en notre oreille. Cette expérience qu'on en a ne pourra se communiquer à aucun autre et aucune définition ne saura en donner une idée. Jamais une analyse physique de ce timbre ne suppléera à la connaissance que nous en avons et sa définition devrait être à chaque fois autre, car toute oreille chargée de la percevoir sera toujours différente dans sa perception même. Toute ambiance sonore restera incompréhensible sans l'effort de la sensibilité pour la capter et lui donner un sens. Cet

effort sera une appréhension affective plus qu'une compréhension et il conduira à la possession de toute matière sonore.

Ce que nous possédons, nous sommes libres ensuite de lui donner la figure que nous désirons lui faire prendre afin d'aboutir à une sorte d'orchestration psychologique où nous aurons su déterminer le ou les caractères de chaque face, de chaque mélange comme des caractères de personnages évoluant dans un milieu qui leur sera départi après une longue connaissance expérimentale. Toute tentative de communication de cette expérience et des conclusions qui en découlent ne sera jamais que très fragmentaire et approximative. Dire que nous emploierions telle registration pour cette Sonate en trio de J.-S. Bach ne saurait que donner une idée, dans ce cas particulier, du caractère que nous voulons concéder à cette œuvre, mais il sera impossible d'en inférer aucun principe autre que celui de la différenciation des voix. Vouloir déduire des principes de base serait toujours faux puisque l'on ne pourrait tenir compte ni d'une interprétation précise, ni des vibrations de la sensibilité en contact avec cette œuvre, ni du caractère particulier de l'instrument sur lequel on veut jouer et de l'intensité de ses différents jeux et de leur couleur, ni de l'acoustique qui l'entoure. Tout au plus, pourrait-on parler des moyens d'opposition entre un clavier et un autre par le contraste *jeu d'Anches – jeu de Fonds,* ou le contraste *jeux étroits (Principaux) – jeux larges (Flûtes)* ou, à largeur égale, par les différences de hauteurs.

Il y aura contraste entre un Hautbois sur un clavier et une Voix-Humaine sur l'autre, ou entre un Cromorne et une Régale ou une Trompette, mais il y aura aussi contraste entre un Cornet, de préférence utilisé par la voix la plus grave et un mélange principalisé avec 8, 2 et Cymbale, ou 8, 2, 1 1/3. Le simple fait qu'une partie sera jouée sur 8 et 2 2/3 et l'autre partie sur 8 et 1 ou 8 et

1 1/3 ou 8 et 2 dissociera les deux voix, indépendamment du fait qu'elles seront larges ou étroites. De même, le pédalier pourra être en 8 pieds, Principal ou Flûte, ou en 8 et 16, ou 16 et 4, ou 8 et 2 ou quelqu'autre Mutation et parfois une petite anche de 8 ou de 16 dessinera bien le contrepoint en lui donnant vie. Un principal de 8 en solo peut être également très éloquent.

Si l'on devait résumer les principales préoccupations qui auraient à présider à toute registration de l'œuvre de J.-S. Bach, je dirais qu'il faut, avant tout, s'assurer de cette clarté dans le dessin du contrepoint et dans la division des différents plans d'architecture et déterminer par le choix des timbres le caractère de l'œuvre. Il ne fait aucun doute pour moi que le Prélude en *mi bémol* de la « Clavierübung » doive commencer avec les Principaux, Mixtures et Tierces de l'orgue et, éventuellement, une Trompette de 8 aux manuels et de 16 à la pédale. Les Tierces, étroites ou larges, apportent cet élément de lyrisme, cette chaleur qui lui est indispensable et qui soutiendra bien un sujet aussi ample et vigoureux. Le divertissement que l'on retrouve deux fois, en *si bémol* et en *mi bémol* chantera bien sur un clavier indépendant avec tierce alors que la main gauche jouera sur 8 et 4 ou 8, 4 et 2 1/3. Quant au second élément, il se déploiera sur les Mixtures, sans Tierce, de telle sorte que la *composition* des différentes registrations répondra à la *composition* de l'œuvre elle-même avec, selon les séquences : Mixtures et Tierces pour le premier élément et à chaque fois qu'il reviendra, puis Tierce pour le divertissement dans ses deux interventions et Mixtures pour le second élément également dans ses deux interventions.

La registration de la triple Fugue s'impose d'une même manière par la division de son architecture. Si nous avons, pour le premier thème une registration faite de Principaux de Flûtes de 8, 4 et 2 2/3 ou 8, 4, 2 et

que le second thème s'exprime sur un autre clavier avec des Mutations ou Mixtures fines, la juxtaposition des deux thèmes dans la seconde moitié de la 2e. Fugue entraînera la juxtaposition des deux registrations par accouplement, alors que la troisième Fugue fera entendre les Mixtures.
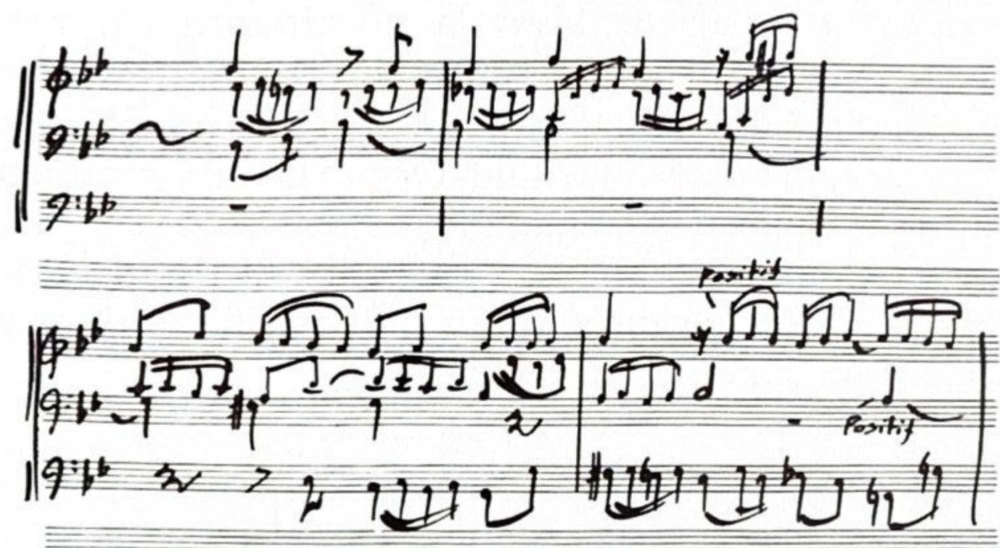
Dire que beaucoup de grandes œuvres de Bach demandent des ensembles de Mixtures ce n'est pas dire que ces registrations doivent être uniformes. Le Plenum utilisé pour le grand Prélude en ut, brillant, décidé, rythmique, sera composé uniquement de Principaux avec toute la gamme aiguë et grave de Mixtures et, éventuellement, des Anches, alors que je demanderais à celui du Prélude en *si mineur,* pour son caractère essentiellement mélodique, plus de rondeur et de gravité et à celui de la Fantaisie en *sol mineur* un ensemble de Mixtures, de Tierces et d'Anches sur 16 pieds afin qu'à cette richesse harmonique et cette force déclamatoire réponde une même ampleur de timbre.

Le grand choral « Vater unser » de la « Clavierübung » imposera des exigences tout autres. Cette composition, une des plus belles et des plus complexes du grand Maître, présente la particularité d'une Sonate en Trio à laquelle s'ajoute un Canon du choral à l'octave, partagé entre les deux mains. On aura donc un thème dont il faudra faire valoir à la fois le lyrisme et l'immense richesse rythmique. Il sera par conséquent nécessaire d'utiliser des ensembles de jeux riches tels que : Cornet sur un clavier et sur l'autre des Mutations étroites et plus aiguës, sans Tierces, peut-être même avec une ou deux Anches courtes de 8 et de 4 qui apporteront une plus grande clarté dans le dessin afin que l'auditeur puisse suivre à la fois et le contrepoint si mouvementé, si concentré et le canon à l'octave. L'idéal serait de le jouer à quatre mains sur quatre claviers avec des registrations différentes pour chacun.
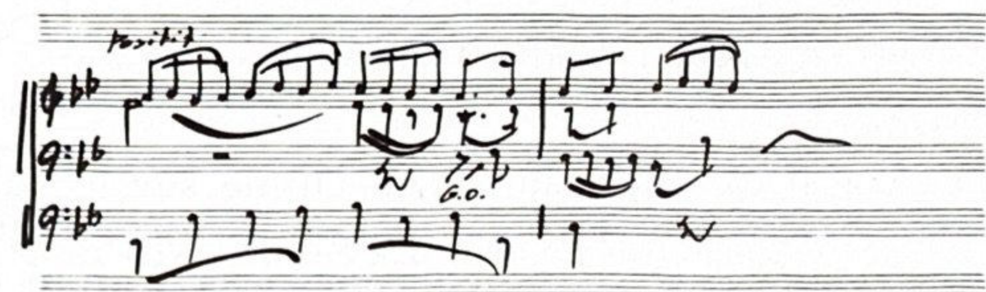
Parce que Bach n'a jamais indiqué, au cours de ses œuvres de changements de claviers, de même qu'il n'a point indiqué de registrations, beaucoup d'interprètes en infèrent qu'il ne faut point changer de claviers tout au long d'un Prélude ou d'une Fugue. Ceci reste sans poids si l'on considère combien certaines œuvres de Bach, par leur structure même appellent ces modifications de plans qui corroboreront en quelque sorte l'évolution architecturale de l'ensemble et si l'on considère aussi combien, dans les transcriptions qu'il fit pour orgue notamment des Concertos de Vivaldi, J.-S. Bach rend les changements de claviers indispensables et fréquents. Si nous prenons pour exemple le Concerto en *ut majeur,* nous voyons qu'il y faut un premier clavier de Mixtures bien entées sur de solides Principaux et deux autres claviers qui se répondront avec des ensembles différents et opposés de Mutations. Sans ce jeu de réponses et de contradictions, le premier et le troisième mouvement de ce Concerto seraient insipides et perdraient leur raison d'être. Il est permis de penser que ce qui suit soit une des raisons pour lesquelles Bach avait pris plaisir à transcrire ces œuvres : le fréquent emploi des différents claviers et la variété des registrations à employer. Il y avait là une manière de forcer un peu l'instrument et d'aller plus loin dans son emploi qui était bien fait pour stimuler l'auteur dans ses œuvres futures. Là aussi, si certains changements de claviers peuvent paraître arbitraires dans des œuvres tout d'une ligne comme le grand Prélude en *ut majeur,* dans d'autres œuvres ils s'imposent d'eux-mêmes.

Ayant pour exemple la Fugue même qui suit cette Fantaisie en *sol mineur* dont nous parlions plus haut, il sera intéressant de prendre des plans sonores peu opposés de caractère, c'est-à-dire avec un ensemble de Mixtures sur tous les claviers, n'ayant pour différence que le timbre même, particulier, de chacun de ces cla-
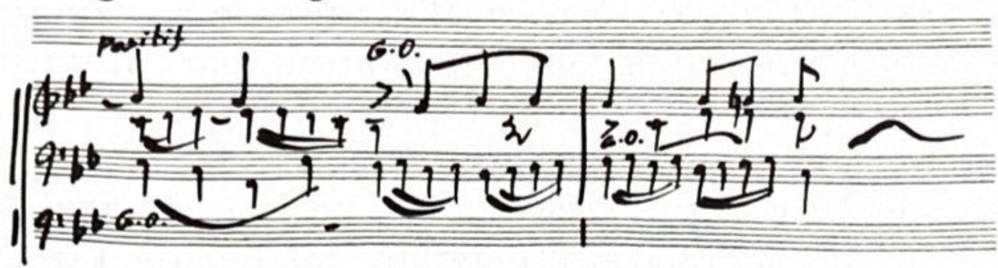
viers, qu'ils soient au nombre de deux ou de trois. L'exposition s'exécutant sur l'ensemble des Mixtures, un ensemble vigoureux et brillant, on pourra déjà faire ressortir davantage la réexposition à la pédale en laissant entendre les deux contre-sujets sur le Positif.
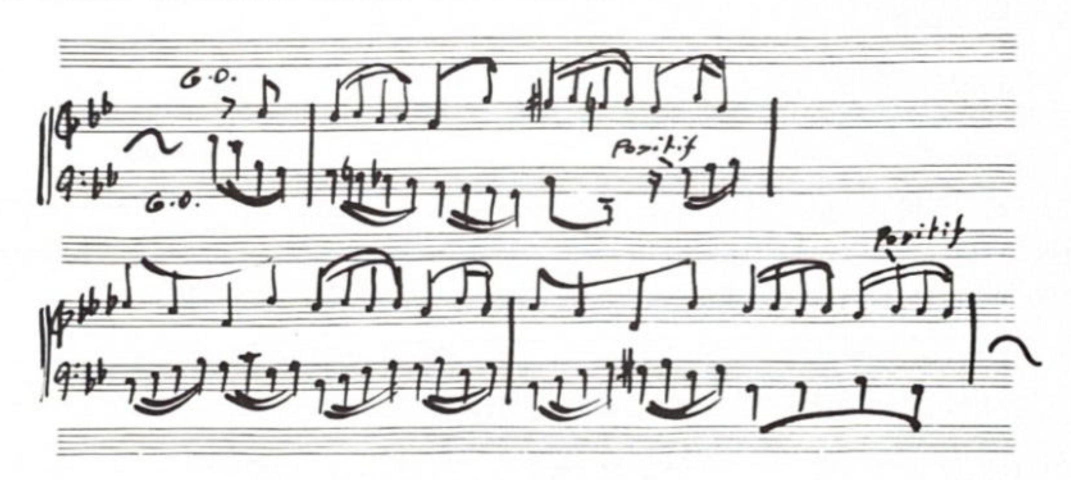


Ce qui permettra de faire entendre ensuite le sujet au ton relatif majeur sur le clavier du Grand-Orgue en ayant toujours la main droite sur le Positif.



Celle-ci retournera au clavier de Grand-Orgue en exposant pour la première fois ce nouvel élément si glorieux et autoritaire que l'on retrouvera ensuite tout au long de la Fugue :



Après la cadence en *ré mineur,* déjà le contrepoint de la main gauche pourra se retirer au Positif alors que le Sujet en *ré mineur* se poursuivra au Grand-Orgue. Mais la main gauche à son tour, donnera le sujet en *ré mineur* au Grand-Orgue pour retourner ensuite au Positif et laisser la Pédale déployer la dominante du relatif majeur. Puis interviendra à nouveau cet élément secondaire et pourtant si capital, impérieux et affirmatif : *do, fa, mi, fa,* que l'on jouera au Grand-Orgue pour y rester jusqu'après le sublime et culminant passage en *fa mineur,* là où le soprano fait à nouveau entendre le thème en *sol mineur*. Ici, la main gauche ira sur le Positif, rejointe par la main droite à la fin du thème.



La basse retournera au Grand-Orgue sur le sujet suivant, de même que la main droite sur le sujet à l'alto, et ainsi jusqu'à la fin. On préservera donc l'unité de l'œuvre tout en mettant en relief ici et là les sujets et les éléments importants, pour une plus grande clarté.

Aucune « recette » de registration n'est bonne si elle n'est entraînée, comme l'interprétation, par l'impérieux appel de l'impulsion créatrice. Il est aisé de reconnaître si tel musicien utilise telle registration par imitation appliquée à l'issue d'un simple raisonnement ou si elle fut mûrie à la fois par le raisonnement et la sensibilité. C'est pourquoi aucune registration ne saurait être calquée sur une autre. Faire entendre tel jeu de l'orgue

doit être la conséquence d'une profonde affinité avec ce jeu et des images qu'il éveille en rapport avec une atmosphère musicale bien précise. Toutes les théories pourront faire cohorte sans m'inciter toutefois à inclure dans une registration de détail un jeu de Prestant (Principal) de 4 à cause de son caractère si irrémédiablement « organistique » dans le sens musicologique et traditionnel du terme, alors que ce jeu reste inséparable, pour moi, du chœur des Mixtures. Sans doute, l'aversion qu'on éprouve pour certaines choses est-elle un gage du véritable amour que l'on ressent pour d'autres. Toute registration doit, en somme, naître d'une intime persuasion et de l'intime nécessité imposée par un timbre et par une couleur, pour incarner au mieux, selon nous, chaque élément musical. Ainsi serons-nous irrésistiblement portés vers des combinaisons de timbres qui, plus que par déduction, par leur fréquentation nous aurons convaincus de la nécessité de leur emploi pour mieux traduire l'œuvre ou le passage.

Ce n'est certes pas par raisonnement que l'on pourra élaborer une registration pour les *Canons* ou les *Esquisses* de Schumann. Ces petits chefs-d'œuvre de la plus belle âme schumanienne présentent la difficulté d'avoir été pensés pour le piano et non pour l'orgue, puisque Schumann les écrivit pour le piano-pédalier. Ce pédalier était en tous points semblable à celui de l'orgue, et ses cordes se trouvaient couchées sous les touches et sonnaient à l'octave la plus grave du piano. Ce piano-pédalier avait séduit de nombreux compositeurs à cette époque et Liszt lui-même en possédait un. Cependant, ces œuvres de Schumann peuvent être admirablement rendues à l'orgue dans la mesure où on ne les aura pas envisagées en organiste. Sans doute serait-ce là un exercice fort recommandable que de se trouver un jour devant un orgue en décidant d'oublier totalement tous les antécédents de cet instrument et tout ce que l'on a appris

comme étant les grands principes de l'art organistique et de l'envisager désormais comme totalement nouveau en cherchant posément les moyens d'obtenir ces sonorités qui revêtiront d'un corps idéal la musique que l'on aura pris l'initiative de jouer. Comment rendre ce 2e Canon en *la mineur* où Schumann exprime sur un ton si simple, presque candide, des sentiments d'une intimité si chaleureuse et mélancolique? Il faudra garder ce ton de réserve et n'utiliser que des Bourdons et des Flûtes, sans Mutation aucune, uniquement de 8 pieds et, afin d'imprimer à la main droite, à la partie supérieure la gravité qui lui convient, ce velouté et cette teinte un peu grise de toute voix qui se veut confiante, y ajouter un Bourdon de 16 ou même une Montre de 16.

Le Canon en *la bémol majeur* est un chant clair, large et généreux qu'il faut dire sans réticence, sans réserve, sans fausse pudeur. Ici le jeu des Anches de 16 et 8, au Récit, avec les Fonds, si l'on dispose d'une boîte expressive donnera, en la fermant au début, le soutien par les accords répétés avec une fièvre contenue et presque liés entre eux aux voix supérieures qui, elles, se joueront au Grand-Orgue avec tous les jeux de Fonds de 8, les Nazards, une Trompette de 8, le Cornet et l'accouplement du Récit. Pour la partie centrale, il suffira d'ajouter une Mixture grave ou quelques mutations plus aiguës afin de mieux dessiner les triples croches. On enlèvera de nouveau ces Mixtures ou Mutations au retour de la première partie. Sur la Coda, il est bien entendu que l'on continuera de jouer la main gauche, c'est-à-dire les triples croches au clavier du Récit. On pourra retirer la Trompette 8 sur les deux dernières mesures afin de n'avoir plus que la Bombarde, boîte fermée, en jouant le *mi bémol* de la main gauche au Grand-Orgue tandis que la main droite jouera au Récit.

Si nous ne disposons que d'un orgue néo-classique,

même petit, il sera toujours possible d'assembler ce qu'il possède de jeux de Fonds de 8 et de Mutations graves, avec un Hautbois ou même un Cromorne allemand ou quelque Anche douce pour les accords et une Trompette pour le chant, afin de retrouver le même effet. Il est rare que l'on ne puisse, sur un tel instrument, réunir quelques-uns de ces jeux qui appartiennent à la fois aux éléments de l'orgue classique et à ceux de l'orgue romantique. Ainsi est-il presque toujours possible de rendre de façon satisfaisante un Choral de César Franck. Que faut-il pour cela, sinon les Principaux et Bourdons de 8, Flûtes 8 et 4 s'il y en a, une Sesquialtera, quelques Mutations graves s'il y en a aussi, Grosses Quintes, Grosses Tierces, Nazards, une Mixture grave, mais cela est hélas beaucoup plus rare, un Cornet, Trompette 8, ou 8 et 16, Hautbois ou même un petit Cromorne? La moitié de tous ces jeux, bien combinés, suffira à nous faire retrouver cette ambiance chaleureuse, sombre et homogène, chère à César Franck. Ce qui importe, dans ce cas, c'est la qualité de l'harmonisation. Les passages avec Voix-Céleste ou Voix-Humaine pourront être joués sur un simple Bourdon avec un trémolo doux, ou sur un Gemshorn ou une Flûte. Bien souvent, on restera plus aisément dans la vérité d'un style en ne respectant rien de l'identité des jeux normalement requis par l'auteur. Ainsi sera-t-il peut-être plus conforme au style de l'œuvre de jouer tel passage demandé avec Voix-Humaine, de le jouer sur un Bourdon plutôt que sur quelque autre jeu d'Anche plus ou moins apparenté à cette Voix-Humaine; tel autre demandé sur un Cornet, de le jouer sur une Trompette plutôt que sur quelque autre ensemble de Mutations. Ainsi retrouverons-nous par de plus lointaines concordances certaines ambiances sonores qui n'eussent pu être obtenues, faute de posséder un orgue dans le style requis par l'œuvre.

Aucune registration ne saurait être absolue; un jeu

d'orgue saisit subitement une résonance particulière selon qu'il est précédé ou suivi de tel autre. Ainsi une registration prendra-t-elle une couleur toute nouvelle si on l'insère dans un contexte différent; elle se révélera tout à coup plus sombre ou plus discrète ou plus brillante. L'intensité elle-même subira la modification que peut lui conférer une autre. Ce réseau de correspondances que doivent tisser les registrations à l'intérieur d'une œuvre s'étendra certes à celles que tisseront les registrations de l'ensemble du programme du concert.

Aussi, tel Protée, une œuvre chatoiera d'une manière particulière selon la lumière qu'elle recevra des registrations des compositions qui l'entourent. Jouée sur un même orgue, mais intégrée à un programme différent, une même œuvre exigera une registration toute différente tant est puissant le pouvoir des contrastes et des analogies.

La registration tient de l'essence d'une œuvre, là plus qu'ailleurs la forme engendre la matière, elle est une seconde nature dictée par l'instinct que nourrissent l'expérience et le raisonnement. Considération nullement abstraite, mais impérieuse nécessité conduisant l'organiste à la conviction qu'il doit élaborer très minutieusement son programme. Il sait que la première œuvre jouée imprimera irrémédiablement de ses résonances celles qui la suivront, résonances qui se superposeront comme autant de tuniques sonores dont on se plaira à mêler les couleurs. Le soin qu'on apportera à leur succession, pour les mettre en valeur l'une par l'autre, pour faire ressortir le caractère de chacune ou pour le confirmer, décidera de l'intensité magique, dramatique de ce programme et déterminera son pouvoir de conviction sur le public.
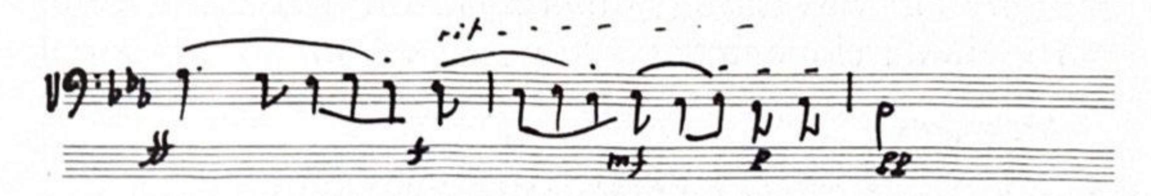
Je ne craindrai point de pousser cette idée jusqu'à ses ultimes conséquences pour dire que les œuvres d'un programme deviennent une seule œuvre, et que cha-

cune d'elles constitue le fragment d'un tout articulé mais unique où Bach, Mozart, Stravinsky se concertent dans l'espace et bravent le temps pour composer les mouvements d'une symphonie unique, mouvements dissemblables mais rendus indissociables dans l'instant sacré du concert par la profonde idée conductrice et inductive qui sera leur lien sous-jacent et irréparable.

Pour connaître l'influence des registrations entre elles, il est bon de travailler sur une grande œuvre dont l'architecture sonore nous permettra de doser et peser les timbres en fonction de l'importance à donner à chaque segment de l'œuvre.

Si nous prenons la fantaisie « Ad nos, ad salutarem undam » de Liszt nous aurons, dès l'introduction, à donner l'envergure nécessaire à cet immence crescendo initié par un ensemble Fonds et Anches 16,8 enfermés dans une boîte que l'on ouvrira peu à peu, pour ensuite, à chaque nouvelle réponse du thème, ajouter des jeux et changer de clavier en donnant toujours une priorité aux jeux graves, en évitant même dans la partie la plus forte, les mixtures trop aiguës afin de les réserver pour des moments plus brillants.

Sur la descente de pédale avant le récitatif, on utilisera chaque segment de phrase, en les séparant, pour supprimer des jeux et parvenir pianissimo au dernier Fa, en séparant les quatre dernières notes toujours pour enlever des jeux.
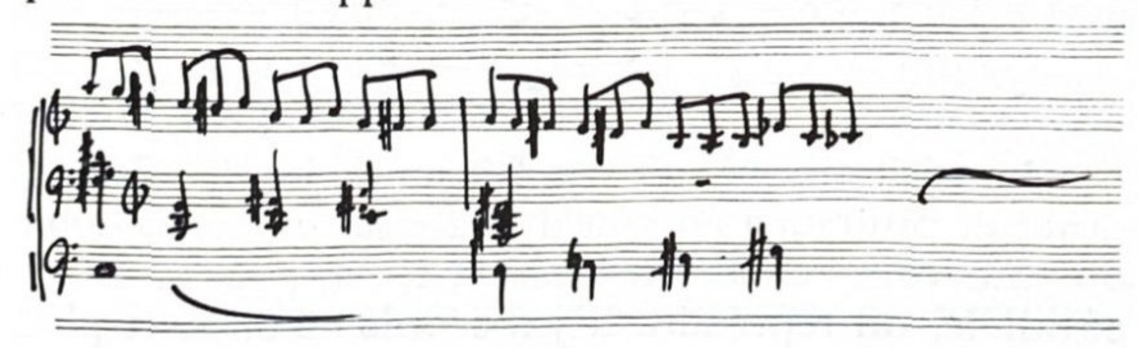


Le récitatif qui suit sera fait sur un jeu de solo très doux et poursuivi au saut d'octave sur des fonds doux ou une voix céleste ou Unda Maris et, pour créer un parallèle, on reprendra ce jeu de solo ou un autre plus

caractérisé comme le Cornet sur le Fa bécarre pour déclamer ce deuxième récitatif...

...qui mènera à la reprise de l'exposition où l'on retrouvera la registration du début amplifiée sur la deuxième phrase. Deux appels se font entendre par des accords sur le récitatif de pédale – animando poco a poco – dont l'un pourra être très fort et l'autre piano, ou inversement, sur des anches tous les deux, pour aboutir à la variation « A capriccio ». Celle-ci demandera un mélange à la fois lyrique et lumineux, ce qui peut être obtenu par des fonds flûtés et quelques mutations de quintes ou de tierces, éventuellement à résultantes de 16 pieds. On fera ressortir par une couleur nouvelle, peut-être de petites anches, l'entrée du thème à la pédale...



...à laquelle répondront les allusions manuelles qui suivent où l'on pourra séparer les deux mains en donnant à l'une un timbre de cornet (la main droite) et à l'autre un timbre de petites anches et de mutations, pour retrouver, deux mesures plus loin, la registration des arpèges, et ainsi de suite; ce qui suppose que l'on ait trois registrations sur trois claviers différents. On arrivera à cette partie du développement...



...où les registrations, mains séparées, devront se retrouver plus fortes, plus accentuées et plus différenciées encore pour se mêler, accouplées à la première registration, dans la dernière partie des arpèges et subir encore un crescendo sur les accords avant le « Tempo giusto » des trilles de pédale qui s'exécutera sur un « forte » équivalent à celui de la fin de l'introduction.

Puis ce sera la fanfare de « Tromba », indiquée par Liszt, qui sera rendue soit par une trompette en chamade, soit par un ensemble de trompettes ou tout simplement le Tutti, à quoi répondra, sous les trilles de pédales, la registration précédente.

La variation suivante devra être fiévreuse, inquiète et plaintive, ce qui suppose une couleur sombre et aussi quelque peu agressive, quelque chose comme des « Fonds étroits et graves », des Anches courtes de 16,8 et 4 et quelques mutations impaires avec une pédale bien fournie, nécessaire à son développement rythmique et péremptoire.
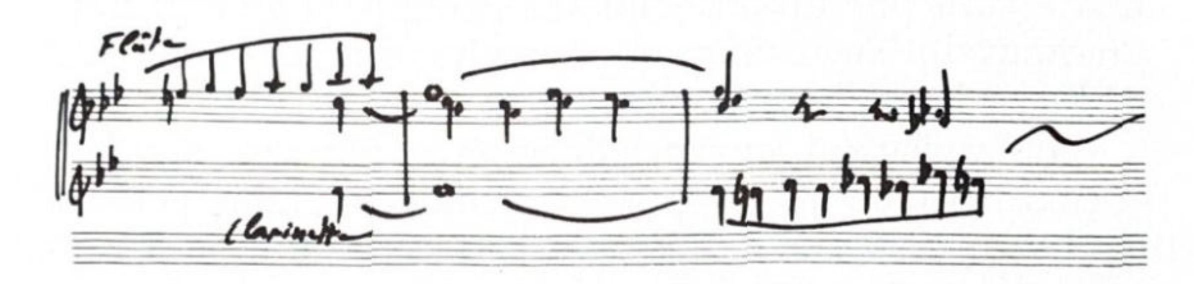
Plus fournie, plus lourde, chargée de Fonds, de Cornets et d'Anches expressives, apparaîtra la variation suivante avec ses volutes mouvantes qui nous conduiront à la dernière affirmation de cette première partie, exprimée avec la plus grande puissance de l'orgue.

Ici commencera cette partie centrale de l'œuvre, faite d'interrogations et de contemplations. Le récitatif « ad libitum » exécuté sur des flûtes 8,2 ou 8,1 ou 8,1 1/3 pour entendre ensuite les accords liés sur des ondulants ou de petits ensembles tels que : quintaton 16, bourdon 8, ou quintaton 16, flûte 4, ou encore quintaton 16, ondulants.

Les récitatifs qui suivent feront entendre tour à tour un hautbois, une clarinette, un cromorne, toujours en séparant les accords de la voix soliste. Quant à l'exposition du thème à nu, elle se fera lointaine et douce et sera commentée par de belles flûtes solistes. Un basson

de 16, seul ou accompagné de Fonds, fera bel effet sur le commentaire interrogatif de la pédale, auquel pourra répondre la registration « ondulants et quintalon de 16 » déjà entendue. Puis à nouveau une anche au ténor et le choral enfin, sur le bourdon 8, par exemple, avec trémolo et une lourde pédale en « pizzicatti », faite de fonds 32, 16,8.

A nouveau, on entendra des flûtes sur les croches suivantes et une anche.



La variation qui suit, en Fa dièze majeur fera entendre divers jeux solistes en alternance : flûtes, cornets ou Sesquialtéras, ou mélanges 8, 1 1/3, Anches, accompagnés par un ensemble léger sur les arpèges, 8,4 ou 8,2. Cela ira ainsi jusqu'aux arpèges « Un poco più di moto », exécutés sur un mélange « creux » en séparant les blanches que l'on jouera sur un autre clavier avec un timbre contrastant. Plus loin on s'efforcera de différencier les groupes harmoniques et de leur donner valeur discursive en faisant des réponses sur les divers claviers pour enfin donner prépondérance au solo qui va conclure cette deuxième partie.

Pour l'adagio intermédiaire, on retrouvera les registrations déjà entendues : Basson 16 à la pédale et 16, aux manuels. La grande introduction à la fugue sera clamée sur un Tutti, puis vient la fugue, alerte, impatiente, vigoureuse où les timbres de Fonds, de Cornets et d'Anches sourdes et riches s'imposent, allant crescendo jusqu'à la pédale de do dièze. On retrouvera les fanfares de l' « Allegro con brio », mais le « Vivace

molto » permettra une registration détaillée où les mains se trouveront séparées, les doubles croches étant données sur un mélange flûté, léger et brillant comme 8, 1 1/3, 1 avec, peut-être un sesquialtara, et le thème sur une petite Anche accompagnée de Fonds, en changeant de clavier lorsque les figures s'intervertissent. Puis, à l'endroit où les deux mains jouent les doubles croches, avant l'attaque des accords, on réunira les deux registrations qui, renforcées, amorceront un crescendo échelonné sur les variations suivantes. Déjà le « Piu mosso » aura tous les Fonds, les Cornets et les Anches, et l'on parviendra ainsi au grand choral final déclamé sur l'ensemble de l'orgue.

Cependant l'art de la registration est probablement celui qui, entre tous, pourra le moins se laisser communiquer. Il doit se métamorphoser selon chaque instrument et il est étroitement lié au style d'exécution. La comparaison avec la palette du peintre manquera sans doute d'originalité mais elle sera juste parce que c'est là où les couleurs se mélangent et qu'il y a une interdépendance entre ces couleurs et le trait qui en résultera.

> Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
> Ist dem Tode schon anheimgegeben.
>
> PLATEN.

Pour cette raison, beaucoup d'organistes seront attirés par un type particulier d'instruments, les uns plutôt classiques, d'autres plutôt romantiques et d'autres enfin au caractère plus personnel, cette préférence ne laissera pas d'être gratuite car il se peut que jamais l'occasion ne se présente de s'exprimer sur l'instrument de leurs désirs. Si un violoniste joue toujours le violon dont il est possesseur, ou le flûtiste sa flûte et s'il en est ainsi pour tous les instruments solistes, l'organiste lui, même s'il est fortuné, ne fera guère que l'acquisition d'un petit orgue de travail et les orgues sur lesquelles il se produira en récital seront toujours celles d'une église ou d'une salle de concert, instruments qui lui seront imposés par la force des choses, tels quels, qu'ils le satisfassent ou non. Bien rarement lui sera donnée l'occasion de faire élaborer sur ses propres plans et dans les moindres détails qu'il aura établis, un instrument qui deviendra ensuite l'objet privilégié de ses activités. Le plus souvent, les orgues sont édifiées dans les lieux publics sous la direction non pas d'un seul artiste compétent, mais celle d'une « Commission d'experts » dont il est bien difficile d'uniformiser les vœux et les capacités. Commission dont, dans le meilleur des cas, sortira le projet d'un instrument confus et hybride, quand ce ne sera pas un monstre d'anarchie.

Voilà certainement une raison pour laquelle la facture d'orgue n'évolue pas de la même manière que les autres factures d'instruments. L'organiste n'a pas son propre instrument dont il aura décidé du choix et qu'il jouera tout au long de sa carrière. Et puis, une évolution sous l'impulsion d'un souffle nouveau n'est certes pas souhaitée par tous. Beaucoup se satisferont en effet d'un à peu près ou d'une routine facile.

Comme dans toutes disciplines, lorsqu'un style se développe (et l'on peut dire que le style contemporain qui s'est affirmé dans tous les pays est une sorte de néo-classicisme) bientôt un académisme s'établit. Cet académisme existe à la fois dans l'interprétation et dans la facture d'orgue et à sa faveur se sont établies un certain nombre de règles ou d'idées préconçues, notamment dans la manière d'échelonner les Principaux, de disposer les Mixtures, de mesurer le nombre de claviers au nombre de jeux, d'étendre la palette sonore vers l'aigu plutôt que vers le grave ou encore de décider de l'incompatibilité de tel jeu avec tel autre; règles arbitraires, sans raison d'être et figeantes.

S'il fallait donner une définition, on pourrait dire que l'instrument de musique est un véhicule, comme la rhétorique est un véhicule entre la pensée et l'œuvre poétique, entre la pensée et son rythme. Aussi devra-t-il être aussi souple, aussi sensible, aussi transparent et aussi riche que possible. Il devra faire oublier sa matière et se maintenir, comme la voix humaine entre le souffle et l'expression, en laissant ignorer le corps qui l'anime. A l'heure où il semble être de bon ton d'admettre que n'importe quel « objet sonore » peut être promu à la dignité d'instrument de musique, il semble bien cependant que tout instrument ait pour devoir d'être l'aboutissement d'une culture et le fruit d'une longue évolution avant d'atteindre ce que l'on peut appeler son pouvoir maximum d'incantation, avant de parvenir à une relation de la matière et de la forme dont l'efficacité surpassera ce qu'une analyse purement technique pourrait laisser prévoir.

Entre tous les instruments à cordes et archets expérimentés depuis des siècles (il y en eut d'innombrables), l'expérience a retenu les actuels violons, altos, violoncelles et basses, utilisés aujourd'hui à cause de leur amplitude sonore et des moyens d'exécution qu'ils

offrent. Par ailleurs, la facture de certains instruments à vent continue d'évoluer comme a évolué depuis près de deux siècles la facture de piano.

Qu'en est-il de la facture d'orgue? Il est bien curieux de constater que les critères les plus constants en vigueur dans la facture actuelle sont ceux qui furent poursuivis entre les XVIe et XVIIIe siècles. Tout ce qui, depuis ce temps, donna lieu à une évolution particulière, toucha presque exclusivement à la traction, à l'alimentation et à la composition des jeux : expériences plus ou moins malheureuses et décevantes si l'on excepte une certaine manière d'envisager la traction électrique (accouplements électriques sur traction mécanique, tirages de jeux électriques, combinaisons électroniques) et une certaine manière aussi d'envisager la traction mécanique (matériaux nouveaux, métal, matières synthétiques, etc.).

Ne parlons pas de ces quelques timbres nouveaux apportés par le XIXe siècle tels que certaines Anches libres (Cor d'harmonie), ou ces jeux marqués par le charme insolite de leur nom tels que la Clarabella, le Dermogloste, le Conoclyte, l'Euphone ou le Terpomèle, et certaines Gambes plus étroites et plus puissantes (Kéraulophone) et les jeux à forte pression : expériences plutôt anecdotiques et peu séduisantes. Seul, Cavaillé-Coll avait eu l'idée comme nous l'avons déjà dit d'utiliser des pressions variées, pour les basses, médiums et aigus, d'étendre au 8 pieds l'usage de la Flûte harmonique et de donner à certains jeux d'Anche une personnalité différente et bien caractéristique.

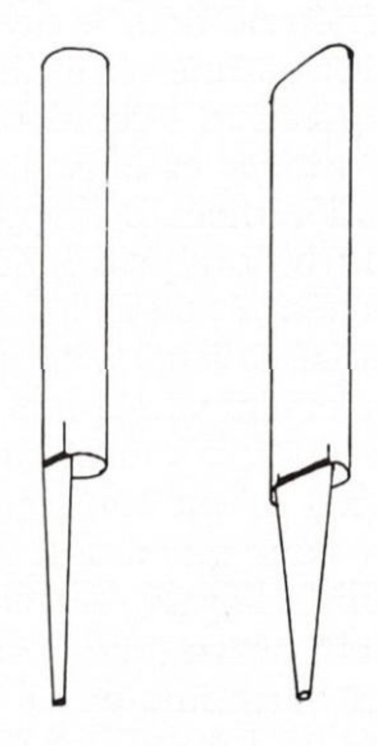
Aujourd'hui, l'aspect technique, disons mécanique de l'orgue, tout au moins tel qu'il est réalisé par quelques facteurs de grande qualité, paraît être parvenu à un certain stade de perfection. Mais si cette perfection se trouve être le fruit de tout ce qui, depuis quelques siècles jusqu'à nos jours a été expérimenté, je me

demande cependant jusqu'à quel point cette facture n'a pas été emprisonnée pour devenir esclave de ses propres traditions au point de laisser envisager une fois pour toutes comme irréfutables les principes mêmes de ses lois acoustiques. Il me semble cependant qu'ils pourraient être encore discutés avec profit.

Que l'on réfléchisse ici un instant sur la forme même des tuyaux et l'on considérera la base d'un tuyau de jeu de Fonds en général en observant le parcours de l'air à partir du pied jusqu'à l'endroit où l'air viendra se briser pour produire le son. On s'aperçoit que ce parcours est tout à fait irrationnel. En effet, la base du tuyau étant cônique, l'air en étant propulsé par l'ouverture du pied ira d'abord dans une direction verticale, puis se butera contre la cloison appelée biseau où il sera refoulé et reviendra en tourbillons vers la base du pied, ce qui provoquera un écoulement turbulent avant qu'il trouve finalement la seule petite ouverture étroite et longue, la *lumière,* par où il pénétrera dans le tuyau et vibrera. Cette action peut se diviser en une série conjuguée de phénomènes. Un temps précieux s'écoulera entre le moment d'ouverture de la *soupape* et l'instant de l'émission du son, retard particulièrement perceptible dans les tessitures graves. Les tourbillons provoqués par la rupture de la colonne d'air pénétrant dans la *bouche* du tuyau provoqueront des poussées venant de directions variables et par pressions également variées, car la pression initiale se verra perturbée par ces tourbillons qui la rendront ainsi aléatoire jusqu'à ce que son régime devienne constant. Le résultat est donc que tout le vent envoyé dans le tuyau n'est pas utilisé d'égale manière et qu'une partie seulement de cet air provoquera le son et que l'autre partie donnera des harmoniques fausses ou, tout simplement, produira des bruits sans rapport avec le son que l'on veut obtenir. Un bon flûtiste sera différencié d'un mauvais flûtiste précisément en ceci que tout l'air

qu'il émet contre l'embouchure de la flûte deviendra *son* et ce sera la raison même de l'amplitude et de la beauté du timbre.

Voici maintenant ce que l'on pourrait proposer, qui pourrait être une réforme fondamentale à l'origine de nouvelles sources sonores : la base du tuyau ne sera plus conique, mais partira du cylindre du pied pour atteindre, en s'évasant, la largeur exacte de la bouche et non du tuyau, en conservant une épaisseur équivalant à la distance entre la lèvre et le biseau, c'est-à-dire à la largeur de la lumière. Ce pied sera donc vertical, ce qui veut dire que, comme il ne supportera que l'avant du tuyau, un second support fixé à l'arrière et reposant sur le sommier sera nécessaire, à moins que l'on ne fasse un pied de bois plein construit en deux parties afin de laisser le même creux nécessaire au passage de l'air indiqué ci-dessus. Le tuyau de métal serait adapté avec son biseau sur le pied en bois.



Le nouveau pied du tuyau conduisant directement à la lumière.

Le résultat sera, d'après les expériences déjà faites : une attaque beaucoup plus précise, particulièrement pour les jeux graves, un son plus pur, plus coloré et plus caractérisé en même temps qu'une harmonisation plus aisée. Lorsqu'il s'agira d'un jeu de *Flûte,* le pied se trouvera être beaucoup plus étroit que le tuyau. Il en résultera donc une alimentation très différente de celle des Principaux à bouches larges dont la colonne d'air se trouvera au départ beaucoup plus étalée, d'où naîtra une différenciation plus précise entre les familles de jeux. D'autre part, le fait d'avoir ainsi une alimentation plus directe pourra permettre une pression d'air encore plus faible que les plus faibles pressions jamais utilisées, ce qui améliorera encore la qualité du timbre de certains jeux, sa portée et son émission qui serait d'une grande vivacité. Nous l'avons éprouvé et nous pouvons en outre en tirer une règle générale : les tuyaux ainsi alimentés, qu'il s'agisse de Principaux ou de Flûtes, – les jeux bouchés présentent peu de changements –, donnent un son fondamental beaucoup plus fort, à mesures égales, qu'un tuyau classique ainsi qu'une intensité beaucoup plus grande. Le tuyau sonne comme s'il avait des mesures considérablement plus larges, car s'il est vrai que l'on peut dire, en règle générale qu'un tuyau plus étroit donnera un son fondamental plus faible au profit de certaines harmoniques aiguës, on peut aussi désormais ajouter que, si la forme des tuyaux commande la sonorité, la forme du pied a également son influence et cette influence est extrêmement sensible.

Cette découverte nous conduit tout naturellement à l'invention d'une nouvelle famille de jeux qui ne seraient ni Flûtes ni Principaux ni Gambes, mais donneraient un timbre d'une fraîcheur toute particulière. Les tuyaux épouseraient plus ou moins la forme du pied, c'est-à-dire celle d'un cylindre aplati, avec un biseau de très petite surface ou même sans biseau du tout

et la bouche aurait presque toute la largeur du tuyau.

Nous savons que l'on a construit parfois, au XVIIIe siècle, des Flûtes doubles, à deux bouches s'ouvrant l'une vis-à-vis de l'autre. Nous pourrions ici envisager encore une autre possibilité aussi digne d'intérêt. Au lieu que la bouche soit en ligne droite sur une surface aplatie dans un tuyau cylindrique, donnons-lui une ouverture qui épousera la forme circulaire et pourra s'étendre jusqu'aux deux-tiers de la circonférence du tuyau. La lèvre supérieure elle-même sera donc en arc de cercle et il en résultera une attaque fort douce et un timbre velouté. En poursuivant cette démarche le facteur Jean Durand a pu réaliser une Flûte dont la bouche est totalement circulaire et offre une sonorité à la fois riche et d'une grande ampleur.

Enfin, des années d'*intimité* avec un instrument font connaître, si l'on veut bien s'y intéresser, toutes ses beautés cachées et aussi ses défauts et, pour peu qu'on veuille se donner la peine de chercher, les raisons des unes et des autres. Sachant cela, on exige toujours davantage et l'on poursuit les moyens d'obtenir ce qui n'existe pas encore loin d'un académisme paresseux en se souvenant en outre que l'on ne connaît vraiment que ce que l'on a bien voulu remettre soi-même en question. Aucun luxe n'est plus cher ni plus indispensable que celui qui devrait être le support de toute morale humaine et artistique, celui de l'inaccoutumance.

Les poètes, devant mes grandes attitudes
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments
Consumeront leurs jours en d'austères études.

BAUDELAIRE.

N'oublions pas que l'orgue est un instrument multiple et qu'il est devenu cet instrument multiple et grandiose précisément à partir du moment où il fut admis dans l'église et où, entre la Renaissance et le XVIIIe siècle il cessa peu à peu d'être un instrument accompagnant pour devenir un instrument soliste. Cette évolution s'est donc accomplie en fonction de l'acoustique des églises, toujours immenses et très résonnantes et en fonction d'un langage musical adapté à sa destination religieuse et à cette acoustique.

Si aujourd'hui nous décidions de démanteler tous ces instruments jusqu'alors créés en exposant devant nous tous les éléments de ces orgues sans oublier aucune des différentes écoles représentatives de la facture de ces époques et de celle du XVIIIe siècle, nous disposerions d'une panoplie assez impressionnante de timbres. Mais ces timbres auront toujours été disposés dans un ordre donné selon des familles, des sortes de clans, disons un certain racisme esthétique qui font que certains jeux se sont toujours assemblés à l'exclusion d'autres, un peu comme ces personnages auxquels on aurait coutume d'imposer toujours les mêmes emplois exécutés dans un même contexte, personnages dont on ignorerait une grande partie des qualités cachées et irrévélées.

Une expérience à travers les différentes esthétiques, les différentes époques de la facture d'orgue nous enseignera que dans tous ces styles, dans toutes ces conceptions, une seule chose était indispensable et pouvait suppléer à toute autre : la qualité de l'harmonisation, la valeur des timbres. C'est ainsi qu'une œuvre de Bach jouée sur un Cavaillé-Coll demeure un événement musical, de même qu'une œuvre de César Franck, jouée

sur un orgue classique ou néo-classique sera parfaitement acceptable dans la mesure où l'organiste aura su choisir une registration adaptée à l'œuvre. A ce niveau, les problèmes d'esthétique n'existent plus, ce sont de faux problèmes. Le mot « esthétique » va de pair avec le mot « histoire ». Il intéresse ceux qui regardent en arrière. Dans le geste créatif, ces notions n'interviennent pas. Ainsi, chercher un instrument de musique c'est chercher l'instrument de *sa* musique, qui deviendra ensuite l'instrument de toutes les musiques. C'est pourquoi, il convient d'éliminer tout critère historique qui sera toujours arbitraire et figé.

Ainsi, la composition d'un instrument – la qualité de son harmonisation étant considérée comme acquise – devient essentielle. S'il faut essayer de faire ressortir ici les raisons qui président au choix des jeux qui composeront un orgue, disons que notre premier souci doit être d'assurer à cet orgue, grand ou petit, un ensemble de jeux dont la totalité formera un chœur homogène et équilibré, que ce chœur soit basé essentiellement sur les jeux de Fonds, sur le Cornet, sur les Mixtures ou sur des Anches. C'est ainsi, du reste, que l'on pourrait définir les différentes familles d'orgues, comme elles se présentent dans l'histoire et dans les différents pays : l'orgue de l'Allemagne du nord serait un Orgue-Mixtures, celui de la Hollande, un Orgue-Principaux et un Orgue-Régales, celui de l'Italie, un Orgue-Flûtes, celui d'Espagne, un Orgue-Flûtes et un Orgue-Anches et l'orgue de Cavaillé-Coll, un Orgue-Anches et un Orgue-Cornets, selon leurs prédominances respectives.

Mais quittons ces généralités pour étudier maintenant les raisons qui doivent guider une composition d'orgue. Nous le ferons après avoir vu, succinctement, les registrations qui pourraient nous être le plus nécessaires et en considérant d'abord, à titre d'exemple, la composition d'un orgue construit en 1974 par le facteur

allemand Detlef Kleuker, d'après mes plans, pour la salle de concert de la « Grange La Besnadière », près de Tours.

Cette salle contient environ mille places. L'orgue devait être élaboré selon un budget donné et en utilisant, comme façade, un ancien Buffet baroque espagnol, polychrome, datant de la fin du XVIIe siècle et provenant, dit-on, de la ville de Burgos.

Si les moyens mis en œuvre pour la construction d'un orgue ne sont pas limités, l'importance de cet orgue sera déterminée par la grandeur de la salle, mais surtout par l'emplacement qui sera départi à l'instrument lui-même car il serait des plus néfastes de vouloir accumuler les tuyaux d'un grand orgue dans un espace restreint. Combien d'erreurs ont été commises dans ce sens, où l'envie irrésistible d'ajouter un jeu à l'autre faisait utiliser les moindres emplacements encore libres et *tuait* finalement le volume sonore. Plus l'orgue est grand et plus cet *espace sonore* devrait être important. Le plus souvent, les effets de masse sont au détriment de la qualité du son. En effet, les timbres ne s'additionnent jamais et bien au contraire, au-dessus d'un certain nombre, ils risquent fort de se nuire les uns les autres. Il est, en tout cas, toujours préférable de donner à chaque tuyau un maximum d'espace, car il faut qu'un orgue respire et la confrontation de tuyaux trop rapprochés les uns des autres peut provoquer des interférences sonores et entraver l'épanouissement des voix.

Compte tenu des limites qui étaient assignées pour l'orgue de la Besnadière, limites financières et limites de place, déterminées par le buffet ancien, nous pûmes faire un plan de 28 jeux disposés sur trois claviers manuels et un pédalier avec traction entièrement mécanique. Un plus grand nombre de claviers est toujours préférable pour les facilités de registration, de caractérisation et de localisation des plans sonores qu'il peut offrir. L'habi-

tuel principe veut que l'on crée des *ensembles,* des chœurs de Fonds, d'Anches, de Mixtures s'assimilant les uns aux autres, se fondant même. C'est une démarche toute différente qui présida à l'élaboration de cette composition, ainsi qu'à toutes celles qui vont suivre pour parvenir finalement à cet « Orgue à structure variable » qui sera la raison d'être même de ce livre et comme un aboutissement de toutes nos recherches. Nous choisîmes donc chaque jeu pour sa valeur de soliste en les inscrivant dans l'ordre de ce qui nous parut le plus nécessaire, le plus inévitable, de même que l'on assemble autour de soi les amis qui nous sont les plus chers pour leur chaleur et la richesse de leur âme. Tous ces personnages, nous les répartîmes sur les trois claviers et le pédalier de telle sorte que chacun d'eux pût parler indépendamment des autres et que leur combinaison avec certains pût être jouée en opposition avec celle des autres claviers.

Il y avait sur ce buffet espagnol l'emplacement encore apparent pour une petite Anche en chamade dont le nom était encore visiblement inscrit à l'endroit des jeux : *Dulzaina.* La Dulzaina s'imposait donc pour ouvrir le cortège par sa voix riche, tour à tour lyrique et brillante. Jouée en accord, elle représente parfaitement cette famille de jeux claironnants si caractéristiques que sont les « chamades » espagnoles, tout en restant d'un volume modeste. C'est une Anche courte dont tous les corps sont presque égaux en dimensions, côniques, à demi-bouchés par une calotte percée seulement d'une ouverture circulaire. En soliste, particulièrement avec un trémolo doux, elle peut remplacer avec plus d'éclat le chant du Hautbois. Ce jeu fut mis au clavier de Grand-Orgue. Il éveilla bien vite la pensée d'un *Cromorne* qui, lui, parlerait au Positif. Un *Cornet* devait ensuite s'imposer pour le clavier du Grand-orgue. Contrairement à la coutume, afin que les notes graves pussent bénéficier de ses harmoniques, il fut inscrit dès la pre-

mière octave avec deux rangs : 2 2/3 et 1 3/5 auxquels s'ajoutait le 2 pieds sur le deuxième ut pour enfin devenir complet sur le deuxième fa.

Une *Flûte harmonique* de 8 s'avérait indispensable, qui fut mise au Récit expressif, accompagnée d'une *Flûte octaviante* de 4 et à laquelle répondit une *Flûte en bois* installée au Grand-orgue. Il ne fallait évidemment pas oublier une nécessaire *Trompette* de 8 pour le clavier de Récit, qui serait accompagnée d'une *Bombarde de 16* et d'un *Clairon harmonique,* finalement doublement harmonique de 4. La Trompette aussi est, dans l'aigu, harmonique. Notons que le Clairon se termine, pour les dernières notes, par un Prestant de trois rangs, chacun d'eux étant de mesures différentes.

Le Principal est en *Montre* et joué au Grand-orgue. Sa qualité exceptionnelle en fait un jeu soliste. Il est très large dans le grave déjà, mais pour éviter le défaut commun à de très nombreux diapasons qui deviennent durs et plus gambés dans l'aigu, la courbe de ses tailles s'en va en élargissant considérablement pour devenir presque flûté sur les dernières notes. A celui-ci répond un autre *Principal* de 8, mis au Récit, plus étroit.

Une *Ranquette* encore de 16 pieds voisine avec le Cromorne et s'accommode fort bien de cette parenté. Elle sert de base à un Positif qui présente pour particularité d'étaler un nombre assez considérable d'harmoniques allant des plus graves aux plus aiguës de cet orgue avec, à cause des jeux d'Anches, mais aussi par l'effet des Mutations, une prédominance d'harmoniques impaires. Ainsi avons-nous, outre cette Ranquette, se mêlant parfaitement à elle, un *Aliquot.* Ce nom allemand signifiant Mutation appartient également au vocabulaire français des mathématiques anciennes. C'est pourquoi nous l'avons utilisé pour la première fois dans un orgue français pour désigner un jeu rare. Il comprend, en résul-

tantes du 16 pieds, la grosse Quinte, la grosse Tierce, grosse Septième et grosse Neuvième, avec des tuyaux de Principaux. Ainsi avons-nous là, avec la *Sesquialtera* placée au même clavier, une sorte de grand Cornet dont on peut à volonté étayer les composantes. Instrument soliste en combinaison avec d'autres, cet Aliquot s'allie admirablement à l'ensemble des Mixtures auxquelles il donne du corps et de la précision.

Puisque nous parlons des Mixtures, donnons-en tout de suite les composantes. La *Fourniture,* qui est de cinq rangs, est une grande Mixture à résultante de 32 pieds dans l'aigu. Elle commence au 2 2/3 et finit, sur la quatrième octave, au 10 2/3. La dernière reprise nous donne donc 10 2/3, 8, 5 1/3, 4, 2 2/3. Ses tailles sont en relation avec celles de la Montre. Jouée au Grand-orgue avec celle-ci, nous entendons déjà un « Orgue-Mixtures » complet et équilibré.

Le *Plein-jeu* du Récit prend en quelque sorte le relai de la Fourniture et s'étage sur quatre rangs en partant du 2 pieds. Puis la *Cymbale* du Positif, de trois rangs, couronne en partant du 1/2 pied l'ensemble de ces harmoniques dont très peu se trouvent doublées. Ainsi avons-nous malgré le petit nombre de Mixtures, la palette la plus large des sons harmoniques qu'un orgue puisse posséder, sans omettre toute la base des harmoniques graves si nécessaires pour obtenir un ensemble calme, équilibré, sans agressivité, rond et large, un orgue enfin qui « chante » bien.

Menons à terme ce parcours entrepris à travers les différents claviers et voyons ce qu'ils offrent, outre ce que nous avons déjà nommé. La *Flûte en bois* du Grand-orgue est accompagnée d'une *Flûte creuse* de 2 et d'un *quintaton* très large de 16 pieds avec une fondamentale prédominante et appelé, en allemand, *Pommer*. A ces possibilités solistiques du Grand-orgue : *8-2, 16-2,* etc., *Cornet, Flûte 8, Dulzaina,* répondent au Récit, les *8 et 4* déjà nom-

més auxquels s'ajoutent un *Larigot* et les *Anches*. Enfin, au Positif, répond un *Bourdon à cheminée* de 8, un *Gemshorn* de 4, un *Piccolo* de 1 pied qui, ajoutés aux Sesquialtera, Cromorne, Ranquette et Aliquot décrits plus haut multiplient les combinaisons possibles.

Avec un nombre aussi réduit de jeux, il fallait, pour la Pédale, aller au plus indispensable. Il fallait une base solide à cet ensemble déjà si bien étayé, c'est pourquoi une *Flûte de 16* ouverte et une *Soubasse de 16,* une *Grosse Quinte* 10 2/3 et une *Bombarde 16* en assurent la bonne assise. A cela s'ajoute une large Flûte de 4 pieds nécessaire dans les détails, toutes autres possibilités étant toujours données par l'un des trois claviers en Tirasse.

La boîte expressive du Récit, faite de cloisons très épaisses, est d'un grand effet. D'autre part, il va sans dire que les claviers manuels ont 61 notes et le Pédalier, 32 notes. Chaque clavier est doté, en outre, de Trémolos, cet accessoire permettant de donner de légères secousses d'une fréquence et d'une intensité réglables au vent à l'intérieur de chaque sommier. Sans doute cela n'est-il qu'un accessoire, mais singulièrement précieux pour certains jeux solistes ou quelques mélanges de détails dont les timbres prennent une autre vie, une saveur différente, surtout lorsque ce trémolo est de bonne qualité et lorsque sa machinerie en est totalement silencieuse, comme cela devrait toujours être.

Voici donc cet orgue, prêt à recevoir toute musique et la rendre avec la voix qui lui sera propre. Dans son ensemble, il sonne en 16 pieds, ce qui est d'une grande fascination pour un petit orgue, essentiel pour un grand. On ne trouve pas étrange qu'un clavecin, instrument somme toute confidentiel, puisse être joué en 16 pieds. En revanche, cela peut être extrêmement désagréable et cela est des plus fréquents, d'entendre un orgue dont les Mixtures seront uniquement étendues vers l'aigu, sans posséder les fondements qui les équilibreraient dans le

grave. Là encore, il faut tuer ce principe qui veut que l'on pourvoit d'abord aux harmoniques aiguës avant de s'être assuré des graves. Les organiers de la Renaissance étaient bien convaincus de la nécessité inverse. La composition d'orgue qui va suivre donnera encore une idée plus précise et plus développée de cet idéal.

Nous aurons ainsi suivi dans le détail la démarche qui avait présidé à l'élaboration d'une composition d'orgue. Nous nous souviendrons de celle-ci pour étudier un autre projet encore non réalisé, dont le but est de doter une cathédrale, en France, du grand orgue qu'il ne possède pas encore. Ce projet fut conçu en collaboration avec le facteur d'orgue Jean Dunand.

Regardons déjà l'ensemble de cette composition, sans omettre de considérer la composition des jeux de Mixture qui est d'une extrême importance. Il ne suffit pas de lire *Plein-jeu* ou *Cymbale* pour avoir une idée de l'orgue. Tout dépendra de leur étagement et leur influence sera considérable sur la physionomie d'ensemble de l'instrument et son équilibre. Il faut donc bien considérer comment les rangs de ces Mixtures s'emboîtent et se juxtaposent, considérer leur hauteur sans oublier non plus la diversification des reprises faites sur des notes différentes afin qu'elles n'aient point toutes lieu au même endroit.

Grand-orgue

Montre 32
Principal 8
Grosse Mixture IV rangs

UT^{1}					4			2 2/3	2	1 3/5
UT^{2}				5 1/3	4	4	3 1/5			
SOL^{2}		8		5 1/3	4		3 1/5			
RE^{3}	10 2/3		6 2/5	5 1/3	4					
SI^{3}	10 2/3	8	6 2/5	5 1/3						

Grand Plein-jeu V rangs

UT^1							1 1/3	1	2/3	1/2	1/3
LA^1						2	1 1/3	1	2/3	1/2	
FA^2					2 2/3	2	1 1/3	1	2/3		
FA^3				4	2 2/3	2	1 1/3	1			
RE^4			5 1/3	4	2 2/3	2	1 1/3				
LA^4	8		5 1/3	4	2 2/3	2					
RE^5	8	8	5 1/3	4	2 2/3						

Corno Dolce 8 (en chamade)
Violoncelle 8
Grand Sesquialtera II rangs
5 1/3 et 3 1/5
Cornet V rangs complet depuis le grave

Basson	32	en chamade
Bombarde	16	
Trompette	8	
Clairon	4	

Trémolo

Positif

Pommer	16	
Bourdon cônique	8	
Gemshorn	4	
Nazard à biberon	2 2/3	
Piccolo	1	reprise au 2 pieds sur le fa^5
Sesquialtera	II rangs	

Plein-jeu IV rangs

UT^1				2 2/3	2	1 1/3	1
LA^2			4	2 2/3	2	1 1/3	
SOL^3	8		4	2 2/3	2		
FA^4	8	8	4	2 2/3			

Cymbale III rangs

UT^1							1/3	1/4	1/6
MI^2						1/2	1/3	1/4	
SI bémol^2					2/3	1/2	1/3		
MI^3			1 1/3			1/2			
SI bémol^3			1 1/3	1	2/3				
MI^4		2	1 1/3	1					
SI bémol^4	2 2/3	2	1 1/3						

Ranquette 16
Dulzaina 8 en chamade
Trémolo

Récit expressif

Principal 8
Bourdon 8

Gambe	8
Voix céleste	8
Prestant	4
Flûte large	2
Larigot	1 1/3
Cornet	5 rangs depuis l'UT^2

Plein-jeu harmonique III à VII rangs

UT^1					2 2/3	2	1 1/3
MI^2				4	2 2/3	2	1 1/3
FA^3			5 1/3	4	2 2/3	2	1 1/3
UT^4		8	5 1/3	4	2 2/3	2	1 1/3
SOL^4	8	8	5 1/3	4	2 2/3	2	1 1/3

Bombarde	16
Trompette harmonique	8
Clairon harmonique	4
Hautbois	8
Voix humaine	8
	Trémolo

Solo

Gemshorn	16
Flûte harmonique	8
Flûte octaviante	4
Nazard harmonique	2 2/3
Octavin	2
Aliquot 5 1/3 3 1/5	2 2/7 1 8/9
Cromorne	16
Clarinette	8
	Trémolo

Pédale

Montre	32 empruntée au G.O.
Flûte	16
Soubasse	16
Grosse Quinte	10 2/3
Gemshorn	8
Flûte	4
Flûte large	2

Théorbe III rangs 6 2/5 4 4/7 2 2/3

Basson	32 emprunté au G.O.
Bombarde	16
Clairon	4
	Trémolo

Ce qui attire en tout premier lieu l'attention est ce clavier de Grand-orgue basé sur un 32 pieds réel. Il aurait fallu tout d'abord dire que cette cathédrale est un magnifique vaisseau, de 100 mètres de long sur

29 mètres de haut et que ce projet, tout en évitant de tomber dans un excès de grandeur puisque l'orgue ne comportera que 51 jeux aura malgré tout pour ambition de combler avec l'amplitude nécessaire cet édifice. Deux situations différentes ont été étudiées dont l'une est l'emplacement habituel au fond de l'église, au-dessus de la grande porte, mais suspendu en « nid d'hirondelle » car il n'y a pas de tribune et l'autre, face à la chaire, s'établirait dans la grande nef, non loin du transept. Nous savons qu'un orgue placé sur le sol et non surélevé sonnera toujours plus favorablement, les timbres parvenant plus directement aux oreilles de l'auditeur.

Remarquons aussi cet Orgue-Mixtures enté sur les deux Principaux de 32 et de 8, au travers desquels s'insèrent toutes les harmoniques correspondantes de la grosse Mixture en Quintes et en Tierces et du grand Plein-jeu. Le 16 pieds se trouvera encore renforcé en accouplement par le Gemshorn 16 qu'il était plus important cependant d'avoir au Solo pour servir de base à l'Aliquot aussi bien qu'au chœur de Flûtes harmoniques. Au contraire de la grosse Mixture qui renferme les Tierces en 16 et en 32, le grand Plein-jeu est de composition à peu près classique. Nous connaissons deux exemples à Paris d'un 32 pieds manuel ouvert, celui de l'orgue de Saint-Sulpice construit par Clicquot, qui comportait une Montre de 32 au clavier de Grand-orgue, laquelle fut transformée ensuite par Cavaillé-Coll en Principal harmonique de 16, et puis celui de la basilique de Saint-Denis avec sa Montre de 32 également au clavier de Grand-orgue.

Le Corno Dolce s'inscrit parmi les jeux éminemment solistiques. C'est une Flûte très large, de forme cônique évasée. Nous ne connaissons aucun jeu de cette sorte sur les orgues actuels et sa présence en position horizontale, dite de « chamade », en lui donnant un relief, une présence tout particuliers le rendra absolu-

ment nouveau. Nous retrouverons ce même jeu dans le projet élaboré pour l'orgue de Saint-Eustache et que nous étudierons plus loin.

La coutume, la tradition même nous ont habitués au fait que le Cornet ne soit toujours construit que sur les dessus du clavier. Son timbre dans le grave peut être cependant encore plus séduisant tout en apportant à l'ensemble du grave de l'orgue cette chaleur qui lui est propre.

Le Basson de 32, pour aussi logique qu'il puisse être dans le soutien et l'affirmation de cet ensemble de 32 pieds n'a encore, à notre connaissance, jamais existé sur aucun clavier manuel. Sa fonction, pourtant, sera déterminante sur ce clavier et du plus bel effet. Ces deux 32 pieds peuvent être, bien sûr, empruntés, indépendemment à la Pédale, sans qu'il en résulte aucun inconvénient mécanique.

Le Positif gardera son caractère purement classique, avec cette différence que le Plein-jeu, en donnant ce double rang de 8 pieds dans l'aigu apportera à celui-ci l'intensité et la rondeur qui, le plus souvent, font défaut. Les Anches s'écartent pourtant d'une convention de style français pour rencontrer une particularité espagnole qui, cependant, reste en harmonie avec l'ensemble. Le Cromorne qui serait normalement départi au positif se retrouve en 16 pieds au clavier de Solo.

Le Plein-jeu harmonique du clavier de Récit est destiné à accuser, dans l'ensemble, le mouvement ascensionnel de la gamme montante, un peu compromis par les Mixtures de caractère classique, lesquelles ont toujours pour tendance, par leurs reprises, de réduire l'orgue entier à une seule octave. Ce Plein-jeu a, en outre, pour avantage d'intensifier le registre aigu et cela est aussi d'une très grande importance. Combien d'orgues sonnent bien jusqu'à la troisième octave pour ne laisser plus raisonner ensuite qu'un aigu maigrelet et

strident. D'autre part, les Mixtures aiguës ne sont pas faites pour demeurer dans une boîte expressive où celle-ci, aussitôt fermée, ne laissera plus transpercer que de menus sifflements sans aucune qualité musicale. La boîte expressive est essentiellement appropriée aux jeux à forte fondamentale et aux jeux d'Anches.

Le Solo porte bien son nom par ses jeux presque uniquement solistes. Il renferme cependant une partie qui reste un complément direct du clavier de Grand-orgue avec son Gemshorn de 16 et l'Aliquot, jeu déjà rencontré dans l'orgue de la Besnardière. L'ensemble Clarinette-Cromorne se mélangera au mieux avec l'Aliquot et le Gemshorn. Le chœur de Flûtes harmoniques se présente lui aussi de manière toute nouvelle en ceci qu'il s'est adjoint un Nazard harmonique jamais construit jusqu'alors. Il formera avec les autres Flûtes un ensemble d'une plénitude surprenante. Cela, nous le retrouverons également dans l'orgue de Saint-Eustache.

> On y voit trop à plein le bon droit mal traité,
> Et je veux qu'il demeure à la postérité
> Comme une marque insigne, un fameux témoignage
> De la méchanceté des hommes de notre âge.
>
> MOLIÈRE.

Raconter l'histoire de l'orgue de Saint-Eustache, c'est faire un récit de toutes sortes de vicissitudes dont on observera l'enchaînement dès les origines du premier instrument connu en ce lieu. Cela commença par l'incendie de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, le 19 août 1794. Que l'on ne soit pas surpris de lire le nom de Saint-Germain-des-Prés lorsqu'il s'agit de l'église Saint-Eustache. C'est que l'orgue de cette abbaye, construit par le facteur Thibaud et terminé par Thierry en 1667, désormais à moitié calciné et « rempli d'ordures », fut attribué, au cours de l'an X, à l'église Saint-Eustache. Le facteur Pierre-François Dallery remit alors l'instrument en état, en l'installant sur la grande tribune de pierre restée vide jusqu'alors. Ainsi restauré, l'orgue fut inauguré en 1802. Le premier organiste en fut Éloi-Nicolas Miroir qui, de Saint-Germain-des-Prés, avait suivi son orgue à Saint-Eustache. Après des transformations apportées par Dallery en 1820, l'instrument subit une métamorphose beaucoup plus importante en 1844, dictée par l'organiste Félix Danjou et exécutée par la maison Daublaine et Callinet, sous la direction de Charles Barker, l'inventeur du levier pneumatique. Ce nouvel instrument, en ne conservant que 19 jeux de l'ancien orgue avec l'ancien buffet fut porté à 69 jeux, dont 26 jeux d'Anches. Il fut également doté de ce double pédalier dont la description a déjà été faite. Sept organistes l'inaugurèrent le 19 juin 1844, J. Adolphe Hesse de Breslau, F. Boëly, Fessy, Félix Danjou, Louis Séjan, François Benoist et Lefébure-Wely. Quelques mois plus tard lorsque, pour la Noël, Barker voulut vérifier quelques détails dans la mécanique de l'orgue, la bougie

qu'il avait apportée sans avoir pris la précaution de l'enfermer dans une lanterne, tomba dans les abrégés et déclencha en un instant le plus terrible incendie qu'on pût imaginer, menaçant ainsi les voûtes de la nef. De l'orgue, il ne resta rien.

Il fallut attendre dix années avant l'édification d'un nouvel instrument de 68 jeux, dont les plans avaient été réalisés à nouveau par Barker, devenu chef des ateliers de la maison Ducroquet, alors que Victor Baltard fut chargé de la réalisation du Buffet monumental que l'on peut encore voir aujourd'hui et dont nous avons déjà longuement parlé. Lemmens, César Franck, P. Cavallo et Auguste Bazille inaugurèrent cette fois l'instrument retrouvé. Le titulaire en était alors Édouard Batiste.

Après la Commune, en 1876, le facteur Merklin fit un remaniement complet de l'instrument qui fut porté à 72 jeux. Là encore, une nouvelle inauguration très solennelle eut lieu en 1879 où, aux côtés de Th. Dubois, d'A. Guilmant, d'Eugène Gigout et d'Henri Dallier, César Franck prêta à nouveau son concours et exécuta sa Fantaisie en la. C'est de ce nouvel instrument que J. Bonnet fut nommé titulaire en 1906. A l'instigation de ce dernier, en 1926, une transformation aussi importante que désastreuse fut entreprise par le facteur Joseph Rinckenbach. Non seulement le nombre de jeux fut porté à 84, avec un nouveau Positif expressif prolongé jusquà 70 notes afin de permettre un accouplement en octave aiguë mais encore toute la mécanique fut remplacée par une transmission électro-pneumatique. Le résultat ne fut pas seulement néfaste pour l'orgue, mais aussi pour le facteur qui ne put mener à bien ces travaux et fit faillite.

Ce même projet fut donc repris quelques années plus tard par une nouvelle maison qui acheva cette restauration dans le même sens où elle avait été entreprise : transmissions électro-pneumatiques, augmentation du

nombre de notes avec octaves aiguës et octaves graves à tous les claviers, réharmonisation. S'il faut en croire une lettre adressée à cette époque par le titulaire Joseph Bonnet à la Ville de Paris, il semblerait qu'il n'eût pas été bien satisfait de cette réalisation. Les interventions et les modifications se poursuivirent ainsi jusqu'à ce qu'en 1962 une restauration complète fût décidée par l'administration de la Ville de Paris. L'orgue possédait alors près de 100 jeux.

C'est ici que le destin de l'orgue de Saint-Eustache continue d'évoluer entre l'heur et le malheur, entre le drame et le burlesque, de suivre des chemins qui auraient pu aussi bien être tracés par Émile Zola ou Balzac, voire même Courteline. Cette restauration ainsi convenue entre M. André Marchal, l'organiste d'alors et les pouvoirs administratifs de la Ville de Paris, aujourd'hui propriétaire de l'église et de l'orgue, entraîna d'abord la démission de Mr. Marchal qui avait désiré que les travaux fussent entrepris par une certaine maison alors que les pouvoir publics imposaient le facteur Jean Hermann.

Il avait été prévu que l'orgue pût être joué indifféremment de la tribune et depuis la grande nef, près du banc d'œuvre où fut déterminé l'emplacement d'une seconde console, permettant ainsi toute musique d'ensemble, avec différents instruments ou bien même avec orchestre. Cette disposition offrait en outre l'avantage, pour l'organiste d'apprécier parfaitement les sonorités de l'orgue sans qu'il y eût l'inconvénient d'une trop grande distance entre les claviers et les tuyaux. Le nombre des claviers était porté à cinq et celui des jeux à 102.

Jean Hermann acheva l'ébénisterie, c'est-à-dire la partie extérieure de cette nouvelle console qui, aujourd'hui encore, demeure un très bel exemple de facture contemporaine, ainsi que le Répétiteur, dispositif comportant en un seul bloc les éléments électriques chargés

de déterminer l'appel des notes et des accouplements. Seulement quelques sommiers avaient été commencés et la mort emporta bientôt celui qui était alors considéré comme un des très bons artisans de cette époque. L'orgue ainsi abandonné, il fallut prendre une nouvelle décision pour poursuivre cette restauration, à peine commencée.

Les pouvoirs publics d'alors, décidés à agir selon des lois éminemment fluctuantes, fidèles en cela sans doute à la devise de cette grande ville, malgré les avertissements donnés par le nouveau titulaire, confièrent cette fois les travaux à la maison qui, en un temps, en avait déjà entrepris. Seuls, les anciens sommiers de la Pédale et du Récit furent conservés. Tous les autres sommiers furent changés et la traction électrique entièrement renouvelée. L'ensemble de ces travaux fut achevé en 1967.

Puis, les mêmes pouvoirs publics ayant été convaincus par le titulaire, en 1971, de la nécessité de nouvelles interventions, celles-ci furent décidées et confiées de nouveau à la même maison. Enfin, le mois de mai 1977 laissa entendre les derniers sons de voix de cet orgue qui, désormais, resta définitivement muet. Que s'était-il passé? Petit à petit, tous les sommiers et toutes les machineries pneumatiques présentaient des fuites et la traction électrique s'était avérée telle qu'il y aurait eu, si on avait continué de le jouer, un grand risque d'incendie.

Nous parvenons maintenant à l'époque où ce livre est écrit. L'opinion publique, l'indignation générale, de nouvelles dispositions administratives firent qu'une nouvelle restauration complète, définitive, fut décidée. Il manque à tout ce récit l'éclairage révélateur qu'il eût fallu, à chaque fois diriger sur tel ou tel événement de détail, sur telle particularité pleine de sens, mais qu'il eût appartenu au romancier de décrire. Tel n'est pas le propos de ce livre. Ce qu'il en est dit, ici, ne peut qu'éveiller l'imagination ou tout simplement même le

souvenir du lecteur à propos d'événements semblables, à une échelle plus ou moins grande, recueillis dans tous les faits divers et les tribulations de la vie quotidienne. Ce récit appartient à l'histoire générale dans la mesure où elle pourra ainsi suggérer plus ou moins ce qui aura pu précéder l'élaboration des grands chefs-d'œuvre de la facture d'orgue ou encore de tous ceux qui, précisément, n'auront jamais pu voir le jour. On imagine le facteur d'orgue Gabler, durant la construction de son grand ouvrage de Weingarten, retardé, gêné, insulté par les intrigues de ses confrères jaloux, comme le fut également Benvenuto Cellini lors de la fonte de son *Persée*. L'homme est ainsi disposé, que les énergies qu'il met en jeu se contrarient et se dispersent. Il s'épuisera à détruire ce que l'autre a construit, par ignorance, par intérêt ou par haine.

Ayant longtemps attendu pour savoir si le nouvel orgue de Saint-Eustache verrait le jour et quel jour le saluerait après que tous les « Beckmesser » des différentes Commissions se soient récriés et aient lutté pour l'affirmation de leurs influences, nous pouvons dire aujourd'hui que, grâce à une ultime initiative de son propriétaire la Ville de Paris et de son maire, de nouveaux travaux comprenant la rénovation totale de l'orgue sont entrepris et que ces travaux ont été confiés à la maison Jean Dunand. Nous allons donc examiner ici, dans les grandes lignes, les particularités de ce projet qui, davantage qu'une restauration, est un remaniement complet de la structure sonore en même temps qu'une reconstruction, sur des bases nouvelles de tout le mécanisme intérieur, de toute l'alimentation et du mode de traction et enfin, une disposition toute nouvelle des éléments à l'intérieur du buffet.

Nous savons que l'orgue d'origine ne possédait que 72 jeux. Le buffet de Baltard avait donc été conçu pour contenir un nombre correspondant de tuyaux. Il

fallait retrouver les conditions acoustiques détruites, depuis ce temps, par l'accumulation des tuyaux, sans plan, sans division. Le clavier de *Récit,* par exemple, placé derrière celui du *Grand-Chœur,* sonnait mal. La solution qui me parut la plus logique était de retirer de ce buffet tous les tuyaux appartenant au clavier de *Solo.* Ce clavier, ajouté à la dernière restauration contient une grande partie de jeux neufs. Ces jeux se trouveraient placés au-dessus du banc d'œuvre, à peu près à la même hauteur que le *Positif,* entre deux piliers. Cela donnerait un grand espace sonore à l'instrument en apportant un relief tout particulier et une grande présence à des jeux davantage conçus pour les effets de détail et des ensembles de caractère baroque. Ainsi retrouverions-nous l'orgue-chaire (Kanzel-Orgel) déjà rencontré au XVIII[e] siècle. Le seul inconvénient de cette réalisation serait qu'elle obligeât pour ce clavier seulement, à une traction électrique. Cette considération ajoutée à la difficulté de communiquer un même enthousiasme à ceux qui protégeront jalousement la place d'un vieux meuble mal ébauché dans son monument public et refuseront l'entrée d'une nouvelle œuvre d'art, nous a conduit à envisager une autre place pour ce clavier, moins favorable sans doute, de part et d'autre de la console de tribune, au rez de celle-ci. Nous aurions donc ainsi, une traction entièrement mécanique pour la console de tribune et les accouplements pour les 5 claviers seraient électriques, profitant ainsi du système de traction employé par la console de la nef qui, elle, serait gardée et rendue mobile, afin qu'elle pût être installée à des endroits différents, selon les nécessités de son emploi.

Le clavier de *Pédale* se placerait au même niveau dans les parties extrêmes du buffet, donnant dans les grandes Tourelles des deux côtés. Celui du *Grand-orgue* viendrait ensuite au-dessus, dans la partie centrale, puis dans la partie encore supérieure, le *Grand-Chœur*

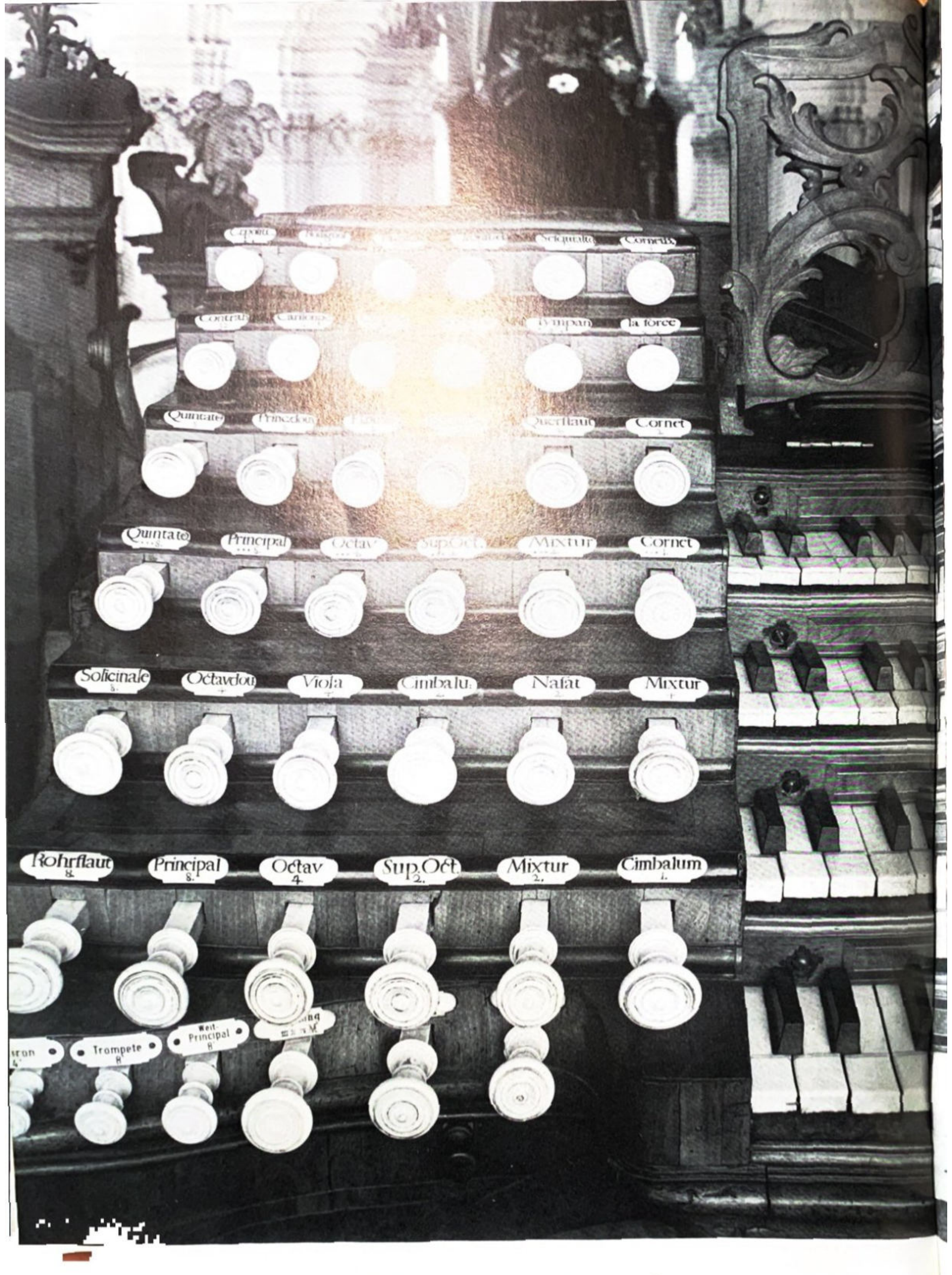
et enfin, au sommet du buffet, le clavier de *Récit* divisé en trois boîtes expressives, au centre et de chaque côté.

Chacune de ces parties se trouverait donc enfermée sur les cinq côtés, comme on doit le faire pour diriger convenablement le son et lui donner la résonance acoustique qui lui convient. Ainsi, tout le matériel sonore de cet orgue serait-il amené à s'extérioriser comme il ne l'aura jamais fait jusqu'à présent, faute d'une conception saine de l'ensemble. Si l'on observe l'évolution de sa composition depuis celle qui fut la première jusqu'à celle de 1967, on voit bien que cet orgue fut démesurément grossi et que toute modification doit être faite aujourd'hui dans le sens de la qualité et non de la quantité. Les Mixtures ont été ajoutées sans considération de leur composition, pour beaucoup semblables entre elles. Il conviendra donc d'en modifier les structures et surtout les tailles actuellement sans rapport ni avec le vaisseau de l'église ni avec la base des jeux de Fonds. Cet ensemble, moins nombreux et plus riche sera complété d'une Mixture composée de la Septième, la Neuvième et la Onzième à résultante de 8 pieds, et, dans le grave, d'un *Quintaltera,* nouveau jeu composé de la Grosse Tierce 3 1/5 et de la grosse Septième 2 2/7, mise au clavier de Grand-Chœur. La régale de 8, sans valeur, serait remplacée par une Clarinette et les Anches du Grand-Orgue mises en chamade.

A celles-ci serait ajouté un Corno-Dolce déjà décrit plus haut, qui complèterait magnifiquement le chœur de Flûtes déjà unique de cet orgue et en élargirait la palette avec le chœur harmonique du Récit composé des Flûtes 8, 4, 2 2/3 et 2 dont nous avons vu le premier exemple pour l'orgue précédent. Au Récit, qui contiendra l'Unda-Maris primitivement installée au Solo, s'ajoutera un Basson de 32 pieds, afin de compléter le chœur d'Anches qui, dans la boîte expressive, sera d'un immense effet.



Waldhausen. Autriche. *(Photo J.L. Coignet)*



Console de Weingarten. *(Photo J.L. Coignet)*



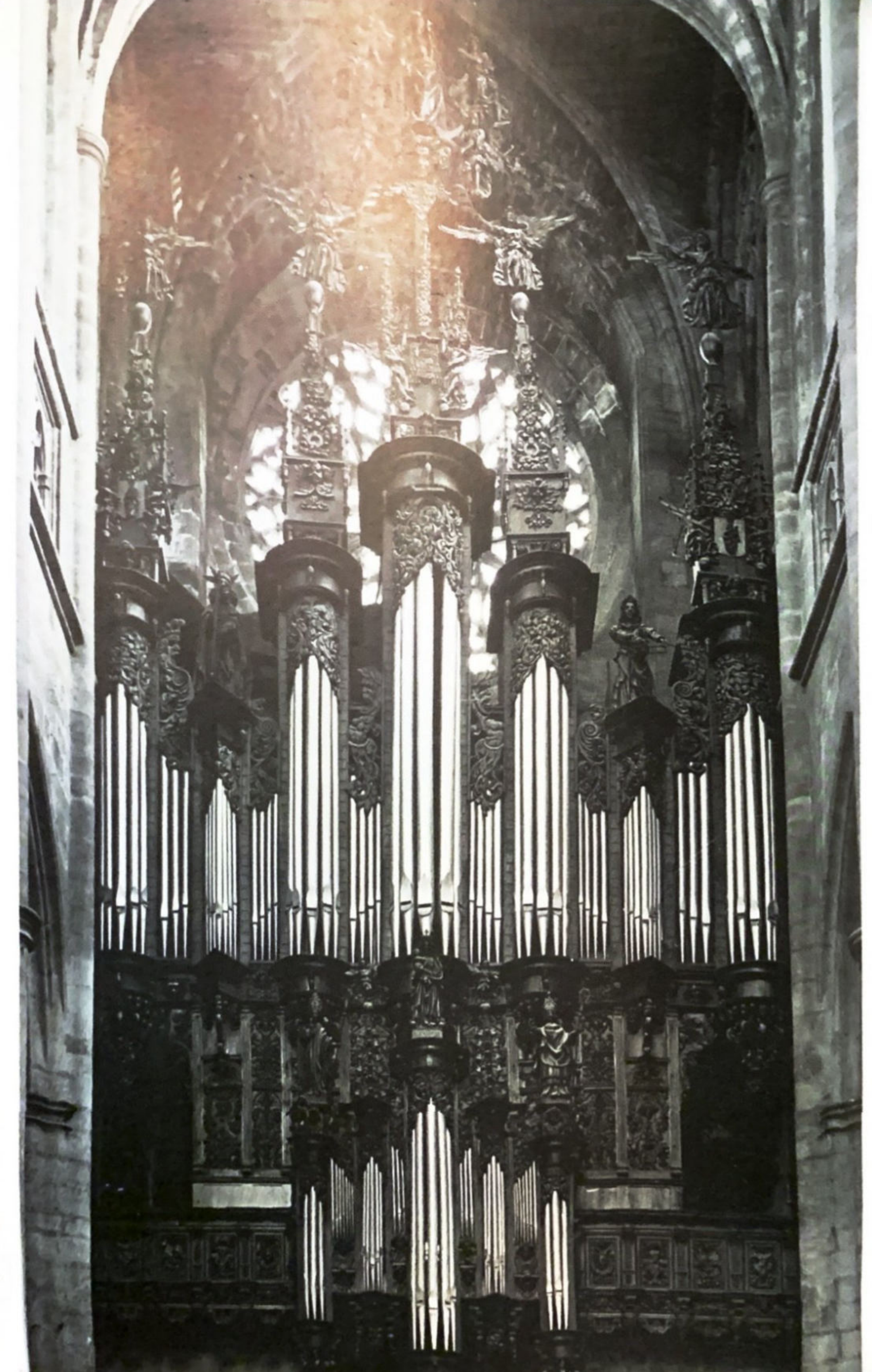
Console de Weingarten. *(Photo J.L. Coignet)*



Aire-sur-la-Lys. *(Photo J.L. Coignet)*



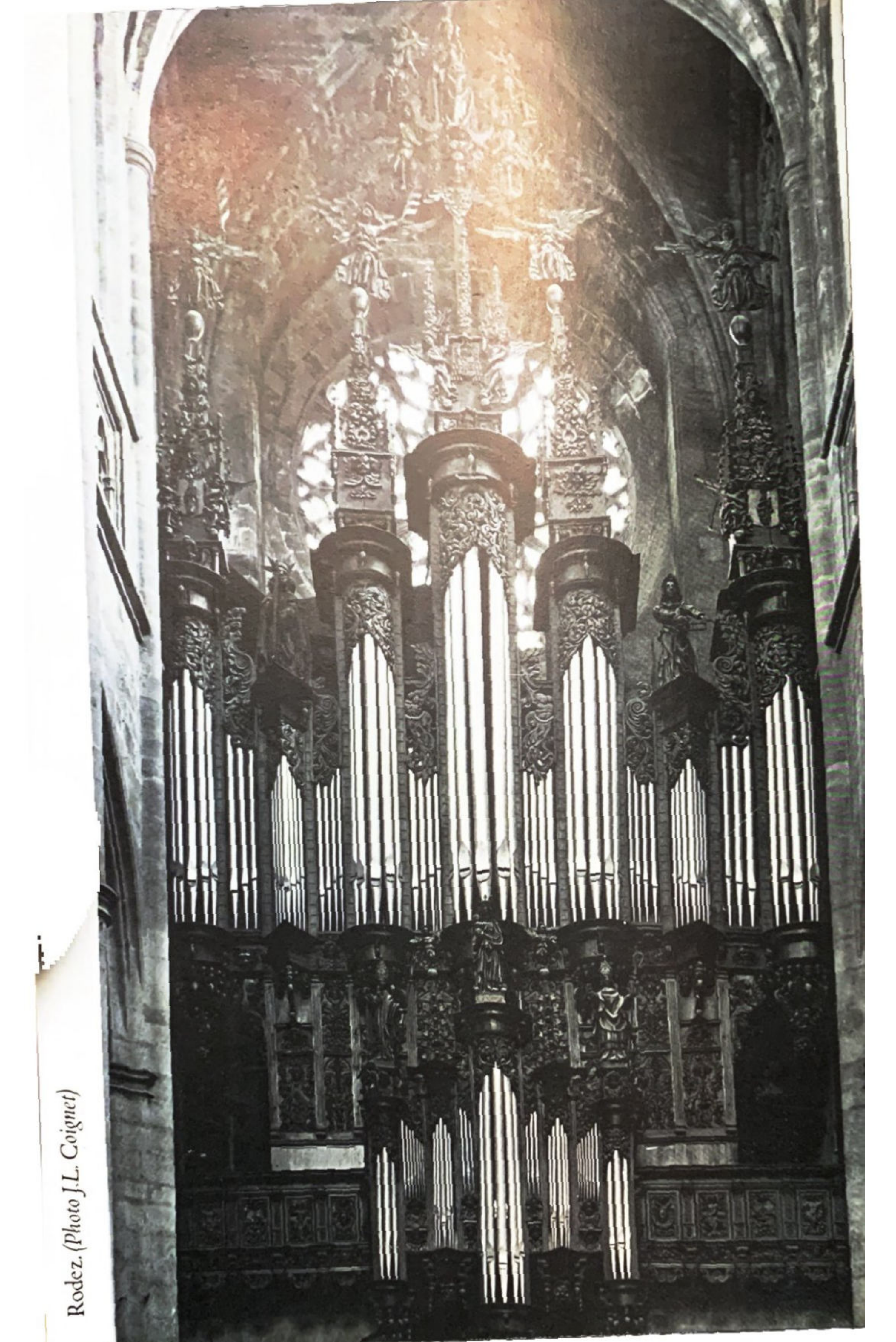
Valloires. *(Photo J.L. Coignet)*



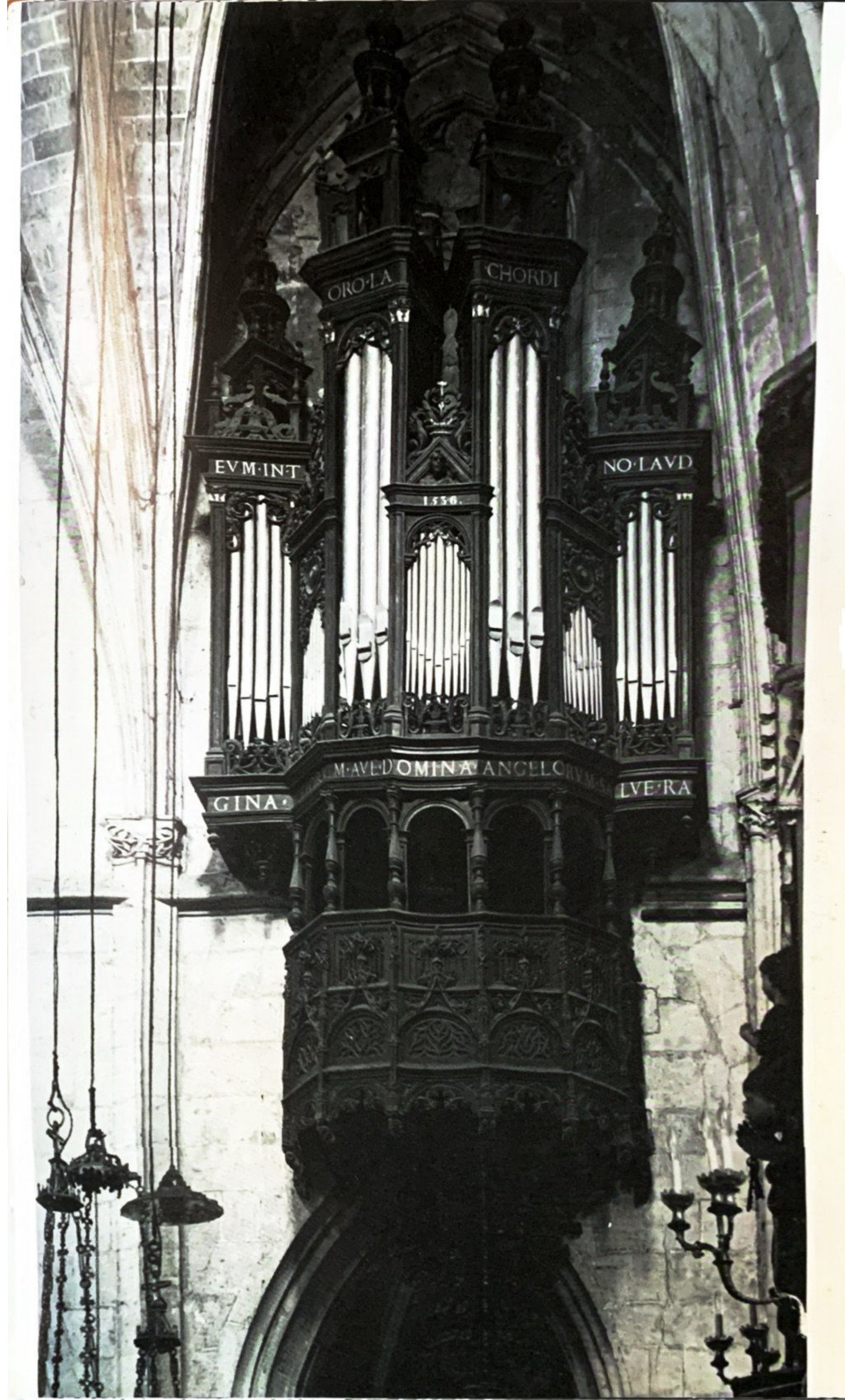
Rodez. (Photo J.L. Coignet)



La Ferté Bernard (Photo J.L. Coignet)



Rodez. *(Photo J.L. Coignet)*



La Ferté-Bernard. *(Photo J.L. Coignet)*



Saint-Eustache à Paris. *(Photo Jean Bouton)*

A tout cela devra correspondre une réalisation technique qui, pour une partie importante, sera nouvelle. Les exigences mécaniques de cet orgue sont considérables et telles que jamais jusqu'aujourd'hui on n'aura su y répondre de manière convaincante même si l'on admet que les distances entre la touche et les tuyaux les plus éloignés ainsi que le nombre des jeux ne constituent pas une exception dans les annales de la facture d'orgue. Ou la traction était lourde et paresseuse, ou bien elle était assistée et les pressions étaient toujours maintenues au plus bas et de toutes manières, la précision, la sécurité en souffraient. Le facteur Jean Dunand est aujourd'hui un des rares facteurs d'orgue, dans le monde, dont le talent reconnu d'harmoniste s'allie à un incontestable génie de la mécanique. Sa démarche est en tous points comparable à celle de Cavaillé-Coll pour qui les nouvelles découvertes de son temps n'avaient pas de secret et qui savait en faire usage et les appliquer à l'orgue tout en maintenant ce que la tradition avait apporté d'essentiel et en n'exécutant que ce qui, par de longues recherches aura été longuement éprouvé.

Ainsi, les techniques utilisées pour l'orgue de Saint-Eustache seraient en grande partie nouvelles dans leur conception et dans leur utilisation. Elles seront pour la facture d'orgue ce que fut l'apport de la mécanique d'Érard pour la facture de piano, en lui conférant un maximum de sensibilité, de rapidité, de régularité et de sécurité. Il est grand temps que l'organiste puisse enfin trouver dans l'orgue nouveau ces qualités qui lui permettront de développer une technique où nulle place ne sera plus laissée à « l'à peu près » ou à l'arbitraire. A ces seules conditions la technique de l'orgue pourra jouir des raffinements qui devraient lui être propres, comme sont propres au piano et incommensurables les raffinements sonores dont il est l'objet. Cela seul peut être à l'origine de nouvelles exigences pour l'interprète-

organiste et à l'origine de nouveaux moyens d'expression, comme nous allons le voir.

Toute la partie interne de l'orgue, dissimulée derrière le buffet, reposera sur une charpente entièrement métallique afin de donner à l'ensemble une implantation immuable, une rigidité et une stabilité absolues, indépendantes des mouvements possibles de la tribune et du buffet. Cette charpente permettra de donner la plus grande précision à la mécanique. Celle-ci sera faite de tiges en métaux inoxydables reliées à des pivots de matières résistantes aux frictions continues de telle sorte qu'elle ne subisse aucune usure. A ceci s'ajoutera un système de compensation à double circuit capable d'annuler toute élongation et tout jeu. Une seconde compensation garantira un réglage permanent de la transmission avec double effet : sur la température, d'une part et sur l'hygrométrie d'autre part.

Cette réaction sensitive garantira donc une fidélité absolue pour le transfert du mouvement entre la touche et la soupape et ceci, malgré les vingt mètres de distance entre les claviers et certains tuyaux.

Des réservoirs régulateurs assureront l'alimentation d'air à des pressions données, mais ces pressions seront réglables par le moyen de *Variateurs de pression* dont la commande se fera directement de la console. Ceci répondra au vieux rêve déjà évoqué, où certains facteurs cherchaient à moduler le son en modifiant soit le volume du vent, soit sa pression. Ici, il sera possible, par le moyen de ce Variateur à cervo-moteur électro-magnétique, de diminuer, depuis une force maximum jusqu'à zéro, la pression du vent. Cela sera commandé pour chaque clavier séparément ou pour l'ensemble de l'orgue pendant le jeu même de l'exécutant et par l'exécutant lui-même. Il lui sera possible de modifier légèrement le timbre et l'intensité de chaque jeu et d'envisager désormais cette possibilité pour l'exécution de certaines

œuvres ou la création d'œuvres à venir. Des modifications ou même des altérations très diverses des timbres de l'orgue lui seront ainsi permises.

Quant aux *sommiers,* leur fabrication en bois contre-croisé assurera une insensibilité totale à l'humidité et à la sécheresse, les deux grands fléaux de la facture d'orgue ancienne. Les soupapes chargées de faire parler la note seront conçues de telle sorte que le toucher ne dépendra aucunement de la pression de l'air ni du nombre de jeux, particularité toute nouvelle et jamais obtenue jusqu'alors.

Voilà donc, de façon succincte, ce que sera cet orgue de Saint-Eustache, puisqu'on veut bien lui donner vie de cette manière. Sinon, il n'eût été rien d'autre que ce que nous aurons toujours connu, ou bien pire. Celui-là fera en quelque sorte le point de ce que la facture contemporaine pouvait apporter, en relation avec les données traditionnelles imposées par l'orgue d'origine. Qu'on laisse franchir ce pas et l'orgue aura fait son entrée dans l'avenir, et la facture d'orgue, désormais au-delà des grands obstacles, pourra enfin ne plus être l'objet de *l'à peu près* ni de *l'arbitraire*. Mais il est bon de ne point s'arrêter en chemin. Il mène plus loin, il mène ailleurs car notre véritable propos est tout autre que ce que l'orgue de Saint-Eustache pourra nous offrir.

> Nous userons notre âme en de subtils complots,
> Et nous démolirons mainte lourde armature,
> Avant de contempler la grande Créature
> Dont l'infernal désir nous remplit de sanglots
>
> Baudelaire.

Ce n'est pas dans le sens de la grandeur que l'orgue devra être appelé à évoluer aujourd'hui. Non, cela, il l'a déjà fait outre mesure, mais au contraire, c'est la juste mesure qu'on cherchera à lui donner, conscient désormais de ses formes, de ses capacités, de ses richesses. A tout cela, il faut communiquer un but précis. Il faut savoir l'emploi qu'on voudra faire de tant d'éléments, de tant de pouvoirs contenus en un seul corps. Les siècles passés nous ont appris à les découvrir, les diriger, les maîtriser dans leurs mouvements et leur matière. Aucun instrument, sans doute, n'aura subi tant de métamorphoses cachées ou spectaculaires. Si le constructeur, lui, doit toujours essayer de poursuivre des perfectionnements dans l'ordre d'une plus grande maîtrise de la matière, le devoir du musicien sera de donner à ces recherches les directions qu'il convient, dans le sens d'une musique qu'il voudrait pouvoir atteindre et communiquer par le moyen d'un instrument modelé par ses désirs. Un retour aux sources est toujours nécessaire. Les origines de l'orgue nous éclaireront à la faveur d'un si long devenir sur sa nature fondamentale et la nature aussi des exigences auxquelles on pourra le soumettre. Il serait vain de vouloir déterminer quelle époque fut la meilleure de sa vie, si c'était le temps du théâtre grec ou celui des cathédrales. L'un et l'autre sont révolus. Depuis une désaffection systématique des Églises à tout ce qui touche l'art, la musique et l'orgue, le public de toutes nations ne laisse pas de s'intéresser de manière croissante à un instrument qui vient de perdre sa place dans les édifices religieux et n'en a pas encore vraiment trouvé une dans les salles de concert. Orgue

mystique ou mythique, l'un et l'autre création de l'homme, il ne gagnera de gloire qu'en s'approchant de l'homme. C'est là où nous voulons le faire renaître, à proximité de l'oreille et de l'œil. C'est là où l'ensemble de ses organes prendra vie et valeur de symbole. L'homme y reconnaîtra ses poumons, ses muscles, ses lèvres en éprouvant le désir de les instituer comme le prolongement vivant, immédiat et mouvant de lui-même.

Il commencera par dissocier les voix en les sortant de cet amalgame trop confus et riche qui empêchait à chacune de *faire son entrée* comme une présence, comme un acteur du drame et non comme un simple élément du chœur. L'orgue, jusqu'alors, était un objet compact, fait d'instruments, de voix tissées entre elles, d'une communauté de voix localisées en un même lieu. Ayant ainsi isolé ces timbres en donnant à chacun l'enveloppe qui lui convient pour son épanouissement sonore, tout en assurant sa respiration propre, il aura déjà commencé d'élaborer ce que je nommerais désormais « l'orgue à structure variable ».

Déjà, les plans existent de cet orgue, tous les détails en ont été conçus, élaborés. Il est nouveau parce qu'il est destiné à vivre parmi ses auditeurs, à être disposé à volonté au milieu ou autour d'un public, pour un soir dans tel théâtre antique, pour un autre en telle salle de concert, un autre encore en telle église ou cathédrale. Il sera mobile et sa disposition pourra être chaque fois différente selon le programme et l'acoustique de la salle. Ici, il sera placé en un seul buffet sur la scène d'un auditorium. Là, il entourera les auditeurs. Là encore, sera placé tel Plenum sur l'avant et tels et tels jeux solistes sur les côtés. Ici, les différents buffets seront légèrement fermés pour atténuer l'intensité de l'ensemble; là, au contraire, il sonnera de toute sa puissance. Ici, il sera joué par un seul musicien; là, huit organistes tiendront chacun un clavier différent. Voici donc « l'orgue à structure

variable » tel qu'il a pu naître après de longues études et réflexions.

Le principe évoqué au sujet de l'orgue de la Besnardière, selon lequel tout jeu est choisi pour ses facultés de soliste se trouve ici poussé à ses conséquences extrêmes. En effet, ces jeux seront désormais séparés du contexte général de l'orgue afin qu'ils puissent participer à une sorte de « stéréophonie » généralisée à tout l'instrument dont chaque timbre sera mis en relief et jaillira de sa gangue. Le Cornet sera seulement accompagné de deux Flûtes, le Cromorne d'une Anche courte de 16 et d'une Mixture, le Principal d'une grande Mixture, en sorte que ces petits groupes de jeux, assemblés pour leurs affinités et leur complémentarité se présenteront isolément des autres en autant de Buffets séparés et indépendamment même de leur disposition sur le clavier. C'est bien ici que se resserre la boucle de l'histoire. Nous pouvons en effet remarquer à quel point ces petits buffets indépendants ressembleront à l'orgue hydraulique des origines, par leurs dimensions à peine plus importantes, par leur proximité, la présence immédiate de l'objet sonore auprès de l'auditoire, par leur individualisation et par l'extrême simplification des éléments.

Comment cela sera-t-il possible? Il serait trop long et d'ailleurs vain de tout expliquer ici, mais au moins, donnons l'idée générale de cette conception à laquelle s'ajoute un grand nombre d'idées adjointes dans le but d'en multiplier l'efficience. Ces idées adjointes sont naturellement essentielles, mais elles ne gagneraient point à être publiées pour être mises à la merci d'une interprétation ou d'une exécution fautive. Rendre un orgue accessible et mobile a toujours eu jusqu'à maintenant pour conséquences une simplification et une limitation excessives des éléments qui le constituaient. Un orgue transportable était un orgue portatif, donc un orgue plus ou moins d'accompagnement, de continuo

et d'esthétique purement baroque, avec un nombre de jeux extrêmement réduits et sans fondamentale réelle de 8 pieds. Les possibilités musicales de cet instrument s'en trouvaient donc réduites à la plus extrême indigence. Rien de ce qui constituait la partie réellement vivante de l'orgue ne subsistait, à moins qu'il ne s'agisse d'un orgue-Régale.

Ici l'« orgue à structure variable » est un grand orgue avec des 8 pieds et des 16 pieds ouverts. Sa composition, quoique réduite, permet l'exécution de toutes les grandes œuvres baroques, romantiques ou modernes aussi bien par ses jeux solistes que par l'ampleur de ses ensembles, Fonds, Mixtures ou Anches. En voici la composition :

Grand-Orgue :	Principal	8	
	Flûte harmonique	8	
	Flûte creuse	2	
	Cornet	V	
	Fourniture	VI	
	Trompette	8	
			Trémolo
Positif :	Flûte à cheminée	8	
	Gemshorn	4	
	Larigot	1 1/3	
	Sesquialtera	II	
	Plein-jeu	IV	
	Aliquot	IV	
	Ranquette	16	
	Cromorne	8	
			Trémolo
Récit :	Principal	16	
	Salicional	8	
	Bourdon	8	
	Nazard	2 2/3	
	Piccolo	1	
	Tercet	II	
	Cymbale	III	
	Bombarde	16	
	Trompette	8	
	Clairon	4	
			Trémolo
Pédale :	Flûte	16	
	Flûte	8	
	Grosse Quinte	10 2/3	
	Flûte	4	
	Bombarde	16	
			– Variateurs de pressions sur tous les sommiers, séparés ou ensemble

- Commandes des boîtes expressives, séparées ou ensemble
- Réglage de la *traction sensitive*
- 64 combinaisons ajustables électroniques, avec programmation.

Tous ces jeux se trouvent répartis dans huit buffets différents, dont chacun est démontable en 2, 3 ou 4 parties et contiendra entre 2 et 5 jeux avec leurs sommiers et leur propre alimentation ainsi que leur ventilateur indépendant. Quatre de ces buffets sont expressifs, munis de jalousies en plexiglass. A la console, ces jalousies sont mues par deux pédales à bascule avec lesquelles on pourra ouvrir chacune des boîtes, à volonté, ensemble ou séparément. Ces pédales pourront servir aussi, à volonté au réglage des Variateurs de pressions. On voit donc par cela déjà que le jeu de cet orgue sera complètement différent puisqu'il n'y aura pas tel clavier expressif, mais tel et tel jeu, sur chaque clavier, expressif. Tous les tuyaux de Pédale se trouvent couchés et certains buffets peuvent être installés à volonté par-dessus les buffets de Pédale.

Toutes les Anches sont horizontales à l'intérieur des buffets expressifs. Les buffets eux-mêmes, outre le côté-Montre, munis ou non de jalousies, sont fermés en partie de panneaux transparents afin de rendre l'orgue et tous ses éléments intérieurs accessibles à l'œil. Mais la paroi du fond est creusée d'alvéoles côniques de différents diamètres afin de mieux diriger et renvoyer le son, comme il était d'usage de le faire pour les théâtres romains. De surcroît chaque buffet outre la possibilité d'être joué depuis la console principale comporte un clavier manuel le rendant tout à fait indépendant, clavier placé à l'arrière et suffisamment haut pour que l'organiste puisse voir le chef éventuel. Cela rendra possible l'exécution d'une œuvre écrite, comme une partition d'orchestre, pour huit ou neuf exécutants, révélant et accusant l'absolue indépendance de chaque timbre de

l'orgue. C'est là un aspect non négligeable des possibilités toutes nouvelles qu'offre cet orgue à la musique future. Chaque buffet de l'orgue constitue en somme un « orgue » dans son acception gréco-romaine, originelle et cet orgue sera jouable indépendamment des autres.

Tous ces éléments sont, avec de simples moyens, transportables, sans qu'aucun tuyau ne soit jamais déplacé. Ces tuyaux se trouvent du reste ajustés et fixés de telle sorte qu'ils ne puissent, par aucun mouvement être déplacés ni désaccordés. L'habituel accord des jeux d'Anches sera seul nécessaire. Il ne faudra pas plus de deux heures pour placer cet orgue sur le lieu du concert. Les sommiers, totalement insensibles aux changements de température et d'hygrométrie sont des sommiers à registres. La traction électrique rendue nécessaire par l'éloignement des buffets et leur mobilité est une *traction sensitive*. Cette géniale invention faite par Jean Dunand et travaillée en même temps, à des stades différents, sans que l'un et l'autre soient informés de ces démarches, par Mr. Franz Rothenbach de Zürich, permet de faire suivre exactement par la soupape au moyen d'une commande purement électronique le chemin parcouru par la touche, plus fidèlement encore que ne le fait une traction mécanique. Si l'on joue donc une note en ne l'enfonçant qu'à moitié, la soupape correspondante ne s'ouvrira également qu'à moitié. Elle suivra fidèlement et à l'instant même le geste du doigt. De plus, cet élément peut être réglable de telle sorte que l'on puisse en accentuer ou en diminuer les effets à volonté.

Les Variations de pressions se retrouvent aussi dans cet orgue, plus nécessaires que jamais à parfaire la souplesse et la docilité de cet ensemble à toute impulsion d'ordre expressif. Si je renonce pour cet orgue, à ces aides mécaniques utilisées dans l'orgue de Sinzig, tels que le « teneur de touches », ou l' « enregistreur de Mixtures » c'est que ces effets tendent davantage au

« truquage » ou à la formule toute faite, dans le genre des « Clusters », qu'à donner à l'exécutant de nouveaux moyens d'expressions libres et contrôlés.

A la composition de cet orgue s'ajoutent trois jeux de percussion : un grand vibraphone, un jeu de xylophone et un wood-clock que l'on peut jouer sur chacun des claviers, à volonté. Chaque jeu comporte aussi deux sortes de maillets, l'un en bois ou en cuir ou en feutre dur, l'autre en feutre doux. Les nouvelles formes de pieds de tuyaux et de tuyaux décrites plus haut sont utilisées dans cet orgue, surtout pour les jeux graves.

Voici décrit cet instrument encore jamais construit, mais dont l'élaboration a fait l'objet de plusieurs années d'études et de réflexion. Tel qu'il se présente dans son *économie,* dans sa *vérité,* il peut devenir le point de départ d'un nouvel essor s'il rencontre un jour les volontés et le sang qui lui conviennent. Pour moi, il existe déjà et je vis avec lui, c'est pourquoi il est devenu le nœud de ce livre et sa justification, l'aboutissement d'une évolution ou le tournant d'une histoire. Je ne le quitterai que le jour où il naîtra des mains d'un constructeur pour le laisser vivre et chercher plus loin, ou ailleurs.

On aurait certainement plus de plaisir à l'entendre qu'un organiste médiocre, comme la plupart le sont, qui ne fait que balbutier sur son orgue, ne marche jamais en mesure, pratique à chaque instant des accords déplacés, se répète sans fin et ne répète jamais que de mauvaises choses.

DIDEROT.

Sans doute existe-t-il plusieurs manières possibles d'approcher un instrument, mais entre toutes ces manières, certaines demeureront toujours bonnes et d'autres irrémédiablement mauvaises. Il en est de cela comme de certaines relations entre les hommes, exactement comme celles-ci où l'on peut observer tel individu aborder tout homme ou toute femme sur le mode conquérant, d'autres sur le mode timide ou avec dédain, avec prévoyance aussi, ou de manières brusque et sèche, ou encore avec componction ou circonspection. Toutes ces manières d'être ou de ne pas être, ces manières de vivre ou de ne pas vivre on les retrouve chez le musicien en relation avec son instrument. Car il serait trop simple de vouloir réduire tout cela au geste et à la touche des pieds et des mains. Lorsque l'on voit le musicien devant ses claviers, avant même qu'il ne joue, il serait aisé de déterminer un certain nombre de ses qualités ou de ses défauts. La manière de rester assis, déjà, est un aveu. C'est posséder l'instrument ou en être victime. Tant de musiciens souffrent de n'avoir qu'un banc où reposer et rien pour se soutenir, rien pour maintenir un équilibre si souvent compromis, si souvent à l'origine de tant de mésaventures. Ils sont victimes d'un malentendu : le banc n'est point fait pour reposer, mais pour se poser et encore le faut-il faire sur un point qui sera un peu celui du balancier, là où les poids s'équilibrent. De cet équilibre imperturbable et souple naîtra toute la facilité d'action, la possibilité de « prise de possession » des claviers. Combien de musiciens encore dépensent la meilleure partie de leur éner-

gie à essayer de rattraper ce qu'ils sont en passe de perdre à tout instant : leur équilibre et combien d'autres encore à disperser leurs gestes comme s'ils fourrageaient ou cherchaient leur voie dans un amoncellement d'entrailles mouvantes. Après chaque œuvre ils sont fourbus et font penser à la description du violoniste dans le « Neveu de Rameau ». Là aussi, il y a ceux qui se donnent et ceux qui se refusent et, parmi ceux-là, il y a ceux qui se donnent mal ou qui font semblant de se donner.

L'organiste ne doit chercher aucun autre soutien, hormis celui de son séant sur le banc. Mais cet appui doit être tel qu'il puisse être en mesure de permettre à l'exécutant une « suspension » totale des bras et des mains qui évitera ainsi toute crispation et donnera une complète liberté d'action. Une fois cela obtenu, la seconde barrière à franchir sera celle de l'indépendance absolue entre chaque main et entre chaque main et chaque pied de telle sorte que l'on puisse être en mesure de jouer des rythmes tout à fait opposés entre les uns et les autres. Cette indépendance ne pourra être acquise qu'au moyen d'une parfaite liberté et d'une parfaite aisance.

Une technique n'ayant pas pour base ces principes aura toujours ses limites, lesquelles resteront souvent très proches de la médiocrité. On ne saurait espérer aucune musique, aucune expression profonde de soi-même sans cette libération du geste. Jouer est un geste où s'inscrit le système nerveux et musculaire de l'artiste. C'est un geste même alors que cela se veut une pensée et ce geste est solidaire de tout l'organisme physique. Il en est l'expression, de même qu'il est l'expression du tempérament et qu'il en est l'outil agissant, l'objet surgissant de l'être psychique. Comment ne pas attacher la plus haute importance à ce que cet outil ne soit pas déformé, gêné, empêché par simple

méconnaissance des moyens capables de libérer le langage. Combien croient parvenir à une expression, qui ne réalisent qu'une pantomime impuissante. Cette pantomime aura été l'effet d'une volonté d'action et non d'un *désir de sensation par une action concertée.* Car, s'il se peut qu'un ensemble de mouvements en apparence issus d'une émotion ou d'un désir d'émotion puisse être de quelque effet sur le spectateur qui regardera l'artiste jouer, en revanche, ces mouvements n'auront, par eux-mêmes, aucune influence sur l'auditeur qui, uniquement en contact par l'oreille, ne subira aucune influence d'ordre visuel. Le meilleur geste et le geste minimum, voilà ce qui peut conduire à la réalité élémentaire de l'art et voilà ce qui pourra nous faire affirmer en contradiction avec Plotin que *toucher c'est penser* ou plus exactement, bien toucher, c'est penser.

Ce « bien toucher », à l'orgue, reste, en ce qu'il a de manuel, directement issu du « bien toucher » pianistique. Si certaines des techniques utilisées au piano le sont moins fréquemment à l'orgue, on peut dire cependant que toutes les techniques utilisées au piano sont nécessaires au jeu de l'orgue. S'il faut les énumérer, nous parlerons du *jeu lié,* avec le poignet bas et la main arrondie, mais sans excès pourtant, afin que le contact sur la touche se fasse autant par la pulpe du doigt que par son extrémité. Ce jeu ne demande qu'une petite articulation des doigts, ceux-ci ne quittant jamais le contact avec les touches, comme posés, reposés sur les touches et se mouvant ainsi dans une sorte d'abandon du propre poids. Le *jeu articulé* qui demande la même attitude mais en élevant davantage les doigts. Le *jeu louré* ou *staccato* qui peut se faire de la même manière mais avec une grande articulation ou par l'effet du poignet. Le *jeu d'octaves* ou de grands intervalles successifs, qui peut se faire avec le poignet bas, par l'articulation des doigts et du poignet, ou par le poignet suspendu, mais

tout cela, toujours avec la plus grande souplesse et le plus grand abandon du corps, même lorsque l'on joue des claviers très durs, comme il arrive parfois.

A ceci, il faut ajouter une technique peu utilisée par les pianistes, qui est celle de la substitution. Pour un « legato » absolu entre les différentes notes d'une polyphonie, il est souvent indispensable de remplacer rapidement, sur la même touche, un doigt par un autre et parfois sur plusieurs touches simultanément. Il y a aussi, pour le pouce, une manière de ramper, sorte de « glissendo » d'une touche à l'autre qui est un geste, celui-là, exclusivement organistique. Voilà ce qui, pour le manuel, serait propre à l'orgue, mais cette propriété devient totale lorsqu'il s'agit du jeu des pieds. Suspendus comme nous l'avons expliqué plus haut, les pieds étant soutenus par les muscles des cuisses et ceux du dos exactement au-dessus des touches du pédalier, comme reposant sur elles mais sans poids doivent, comme les mains, se maintenir en perpétuel contact avec le haut des touches blanches et des touches noires. Les notes seront jouées par le simple mouvement vertical et latéral de la cheville. Plus ce mouvement sera aisé, souple et contrôlé, plus il sera facile d'exécuter le trait le plus rapide. La localisation sera facilitée encore en maintenant les genoux joints, ce qui formera une sorte de compas avec les jambes et permettra de se tenir ainsi, sans le secours de l'œil, mieux assuré des distances.

Le « bien toucher » enfin ne peut être, pour les mains et pour les pieds, que le résultat d'une souplesse et d'une mobilité totales et aussi la conséquence de ce principe qui veut que la main soit un organe de préhension et qu'ainsi tout geste ait pour tendance, non pas de repousser la touche mais de se l'approprier, qu'aucune forme ne soit rigoureusement imposée ou irrévocablement bannie, mais au contraire que la main ait loisir de s'étendre jusqu'au fond des touches ou de s'arron-

dir avec avidité. Je vois peu d'exemples à l'orgue où la main ait avantage à s'éloigner du clavier. Tout se fait au mieux, en général et dans tous les cas pour le pédalier, en conservant un étroit contact avec les touches, comme si les doigts et les pieds ne pouvaient tolérer un seul instant d'être séparés de l'ivoire ou du bois.

Nous sommes loin, ici, de certaines techniques d'autrefois où les contraintes semblaient avoir pour but de donner une main d'acier et des muscles de pierre. Pour ce faire, l'imagination des pédagogues était sans frontière, aiguisée peut-être encore par une pointe de sadisme et un sens inné de la mécanique, sinon de l'anatomie. L'un d'eux, nommé L. E. Gratia, publia un ouvrage intitulé « l'Étude du Piano », édité en 1913 par Delagrave, où il consacrait toute une partie à ce qu'il nommait « les adjuvants mécaniques » dont on peut reproduire ici une liste non exhaustive :

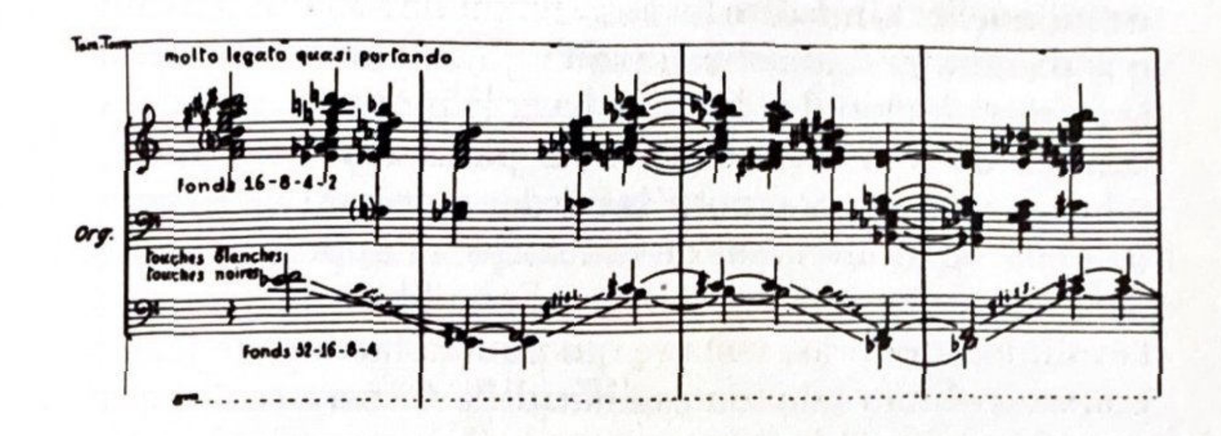
– Bagues plombées d'Henry Lemoine
– Renforçateur des doigts de Gratia (lui-même)
– Samud (clavier muet à durcissement réglable)
– Coins d'Urdé (élévateurs des quatrièmes doigts)
– Machines à écarts de Gratia (lui encore)
– Chiroplaste pour renforcer les doigts faibles
– Basculateur de Latour et Martin
– Touches en fer de Poisot
– Exselsior (pour renforcer les doigts)
– Digital, déliateur de Maguer
– Guide-mains de Kalkbrenner
– Barre d'indépendance et d'élévation de Gratia
– Gants
– Véloceman, de Favre
– Triangles à écartement
– Pianistrophile, de Morat
– Assouplisseur et écarteur d'Ullmann
– Appareil de Melle. Zacharie
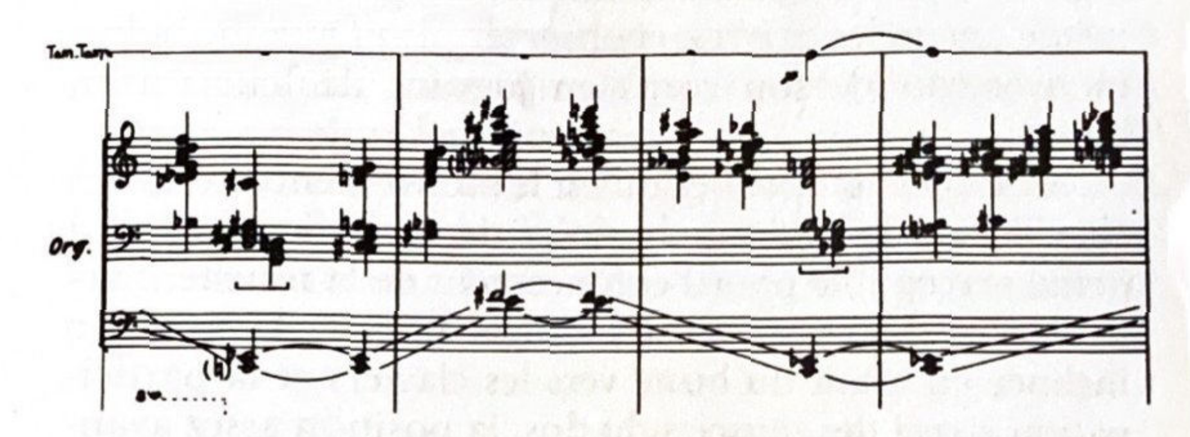
..., etc.

Combien de victimes ces instruments auront-ils faits il est difficile de l'imaginer! En revanche, Michael Praetorius dans son « Syntagma Musicum » publié en 1620, écrivait en parlant des doigtés utilisés par les clavecinistes qui n'avaient pas encore à leur disposition les règles établies plus tard par Couperin et Rameau, que « ce ne sont là que bagatelles et qu'on pourrait, au besoin, jouer avec le bout du nez, pourvu qu'on obtînt l'effet voulu par le compositeur ». Mais on peut dire aussi que chaque nouvelle époque appelle une technique différente et que l'on peut, à la lumière des exigences de toutes ces musiques, rechercher une discipline susceptible d'y répondre.

Mais, si l'on veut bien lire encore aujourd'hui ce que Jean-Philippe Rameau écrivait à ce sujet, on ne peut s'empêcher de penser que là, déjà, se codifiait une technique susceptible de servir de base à toute évolution : « la jointure du poignet doit toujours être souple : cette souplesse qui se répand pour lors sur les doigts leur donne toute la liberté et toute la légèreté nécessaires : et la main qui par ce moyen se trouve pour ainsi dire comme morte, ne sert plus qu'à soutenir les doigts qui lui sont attachés et à les conduire aux endroits du clavier où ils ne peuvent atteindre par le seul mouvement qui leur est propre... Le plus grand mouvement ne doit avoir lieu que lorsqu'un moindre ne suffit pas... il faudra bien se garder de prodiguer le mouvement au-delà du nécessaire ».

Si l'on veut aller plus loin, on pourra dire que la main ne devra pas donner l'impression qu'elle se divise en dix doigts mais qu'elle forme une seule masse capable de se rétrécir ou de s'étendre à volonté et qu'on ignore, en somme, quel doigt joue quelle note. Ce glissement et cette appropriation des touches par la main se trouvent illustrés dans ce passage de mon 2e concerto pour orgue et orchestre :





(Éditions Leduc)

où, d'un accord à l'autre, les mains ne quittent point le clavier mais, en quelque sorte, rampent tout au long alors que les pieds se déplacent en un glissement lent et régulier.

On ne doit pas se leurrer et penser que la technique d'orgue est moins exigeante que celle du piano, qu'il n'est pas nécessaire d'acquérir cette régularité des doigts, cette égalité du toucher si indispensable au contrôle absolu de la sonorité au piano. Toute irrégularité dans ce domaine peut être perçue à l'orgue d'une façon différente sans doute, mais elle entraînera une sorte d'anarchie dans le phrasé et un grand défaut de clarté. La moindre expérience de pédagogue suffit à démontrer à quel point le défaut majeur de la plupart des élèves et d'un grand nombre d'organistes réside en ceci que la plus grande partie de leurs gestes est inconsciente et
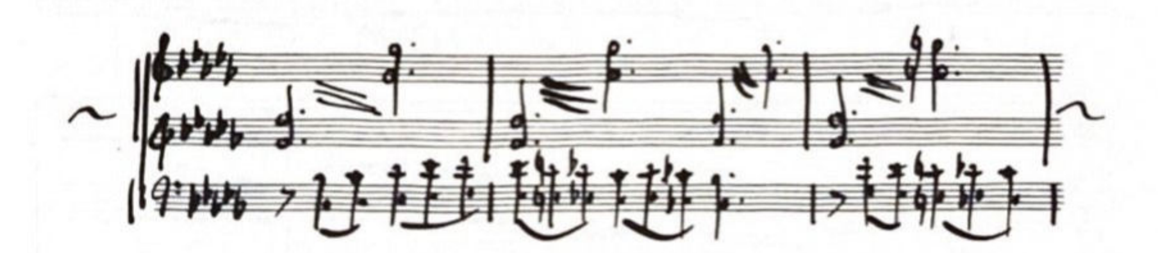
irrationnelle. Connaître le mouvement de son doigt avant que d'enfoncer la touche, lorsqu'il joue la note, lorsqu'il la garde et lorsqu'il la laisse se lever le mouvement de ses jambes, de ses chevilles et de ses pieds avant de jouer, pour trouver la note, pour la garder et lorsqu'ils cessent de jouer, le mouvement de son corps à l'appui du banc, dans la suspension des jambes, l'équilibre du tronc et l'évolution des bras, voilà ce qui pourra faciliter le jeu et écarter les limites de toutes difficultés. Ce sera comme se regarder, par dédoublement, par éloignement de soi-même jouant les œuvres, et observer jusqu'aux moindres mouvements de son corps en jugeant de leur raison d'être.

Combien ignorent ce qu'est le mouvement latéral des chevilles ou la rapidité du doigt dans ce mouvement à peine perceptible pour l'enfoncement de la touche, l'articulation du pouce et des doigts faibles, la position inclinée en avant du buste vers les claviers et la participation à ceci des muscles du dos, la position assez avancée et non surélevée du banc en rapport avec le pédalier, la situation constante des pieds sur les touches du pédalier et non au-dessus de celles-ci, même lorsqu'on ne joue pas, le geste d'enfoncement fait par la cheville? J'ai énuméré les carences les plus fréquemment rencontrées chez des élèves qui, par ailleurs, pouvaient être musicalement doués mais se trouvaient empêchés dans leur désir de bien jouer. Rien ne saurait être atteint sans une *représentation mentale* exacte et complète de tous les mouvements que l'on fait, c'est-à-dire dans cette période d'attente nerveuse, et musculaire durant laquelle toute la musique à venir prend son intensité. L'oreille alors doit être si bien éduquée qu'elle entendra d'avance la musique à venir et qu'elle sera tout ouverte au contrôle objectif de ce qui sera joué.

Beaucoup croient entendre ce qu'ils croient avoir joué. L'enregistrement de ce qu'ils auront interprété ne

les aidera pas plus car ils se laisseront flatter par le souvenir de ce qu'ils auront cru avoir fait, faute d'avoir eu à l'avance une idée précise de ce qu'ils désirent obtenir. C'est pourquoi une partie importante du travail d'interprétation se fera en dehors du travail physique d'exécution. Il en est ainsi de tout travail technique dont on devra connaître avant tout le but musical exact et les moyens pour y parvenir.
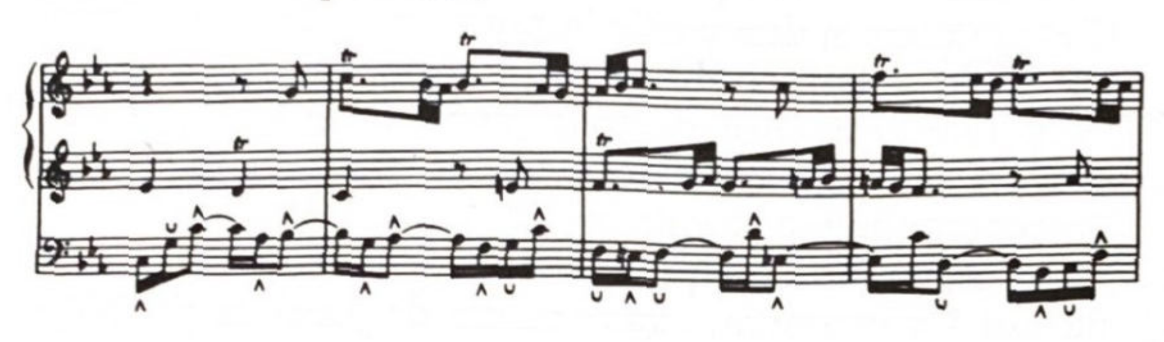
Cette notion d'équilibre à obtenir lorsqu'on est assis devant l'instrument, avant même de jouer la première note, il est plus facile d'en être conscient si l'on regarde quelque autre jouer que lorsqu'on joue soi-même. On remarque alors les efforts qu'il doit faire, en s'aidant de la main droite ou de la main gauche, ou des pieds, selon les disponibilités de chacun pour prendre appui et rétablir la balance. Pour ceux-là, jouer ce passage de l'Esquisse en si bémol mineur de Dupré :
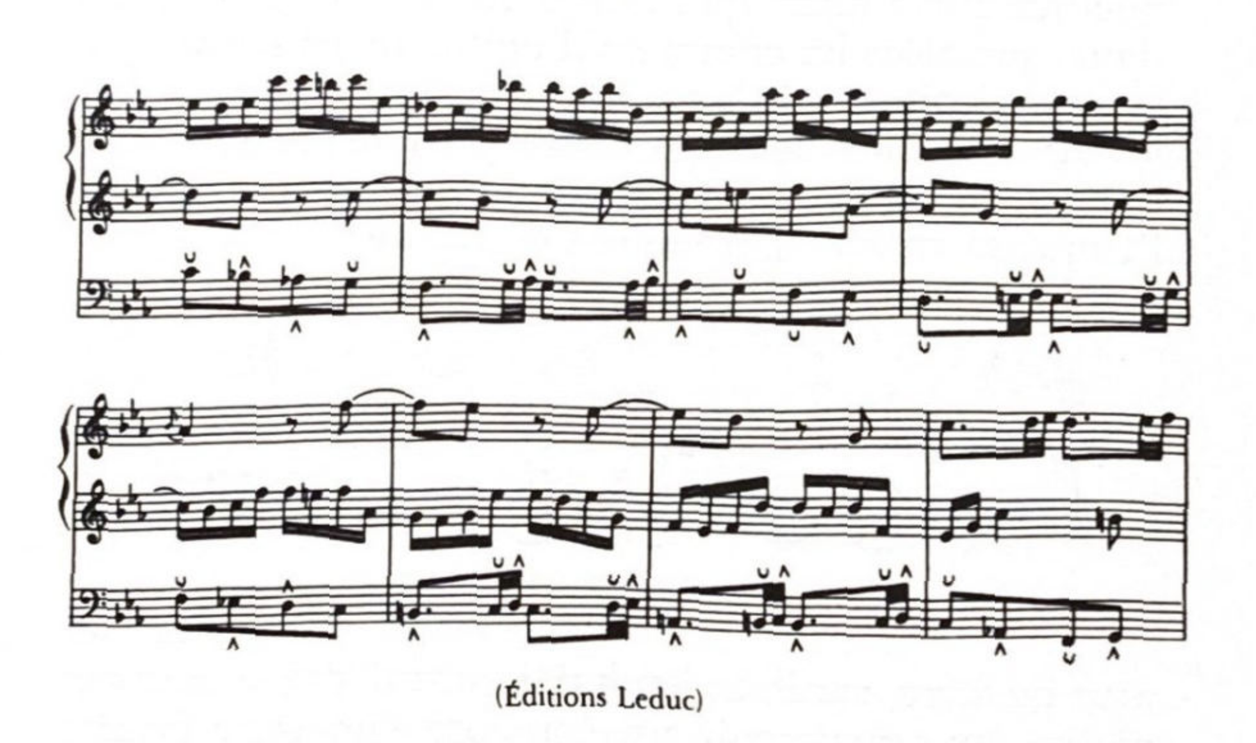


serait un tour de force, car il deviendrait impossible de s'aider des mains pour maintenir un équilibre sans cesse fuyant, alors qu'elles exécutent un trille d'octaves et alors que les octaves de pédale demandent une liberté totale du corps.

Si je devais choisir des exemples de littérature d'orgue où une liberté totale de rythme et de mouvements est demandée, c'est-à-dire une indépendance absolue, je prendrais sans hésiter le deuxième mouvement de la Sonate en Trio, extraite de ma transcription pour orgue de l'« Offrande Musicale » de J.-S. Bach,
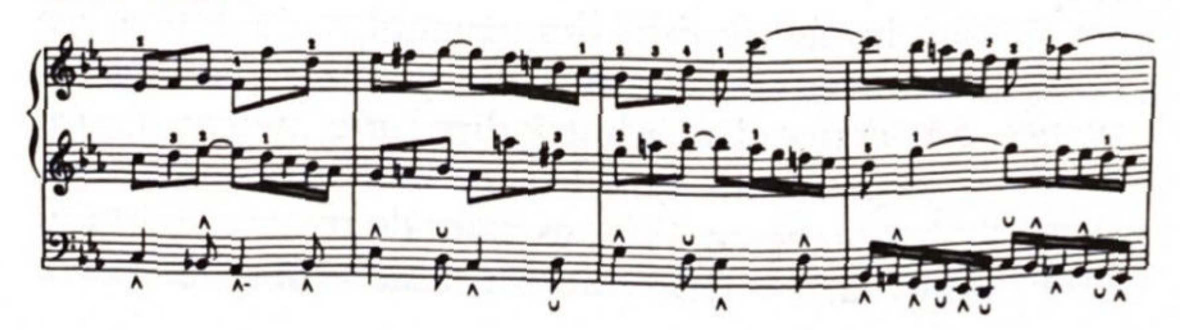
avec cet enchevêtrement de trilles et de figures rythmiques en libre évolution dans toutes les voix, aux manuels et au pédalier,
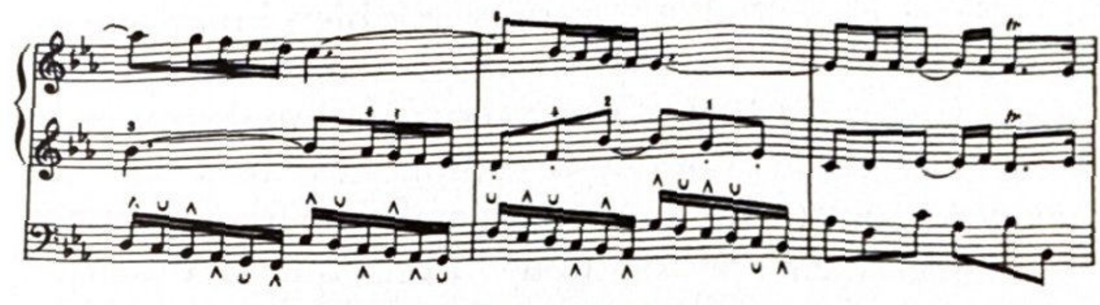




(Éditions Leduc)
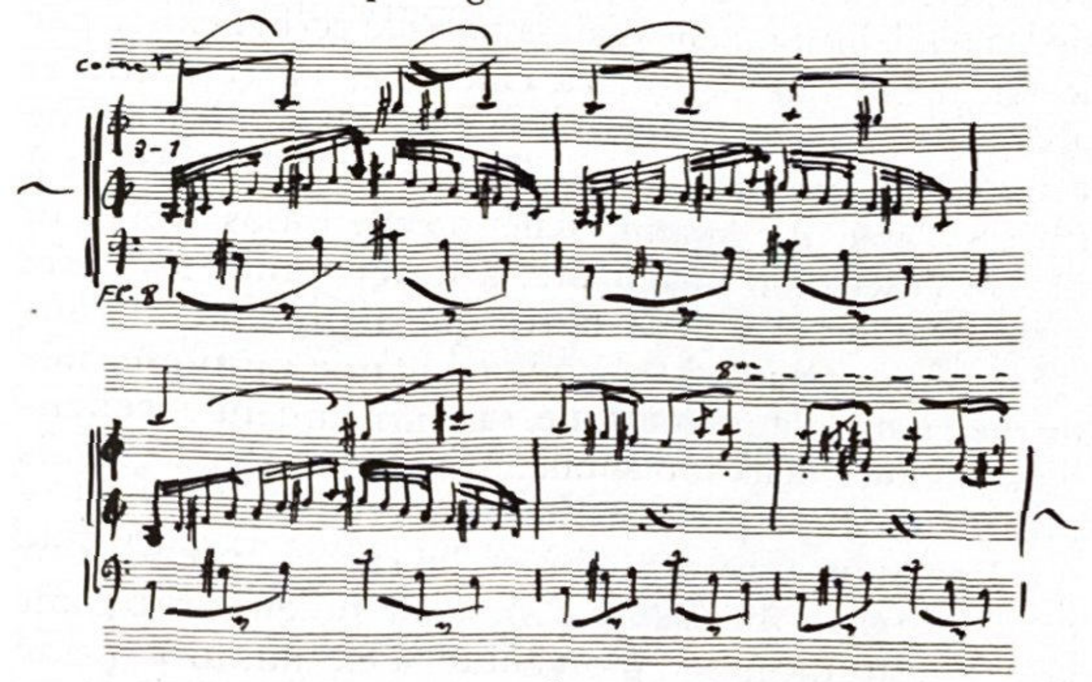
et aussi, le dernier Allegro de la même Sonate, pour l'évolution rapide et légère des trois voix





(Éditions Leduc)

et enfin ma transcription pour orgue de « Petrouchka » de Stravinsky, où l'on aborde à chaque page de nouveaux problèmes d'exécution, comme si Stravinsky, en écrivant ce chef-d'œuvre, avait déjà pensé aux possibilités de l'orgue et à cette sorte d'« anthologie des moyens d'exécution » qu'il réaliserait ainsi. Prenons, par exemple, ce passage



où trois rythmes complètement opposés se trouvent partagés entre les deux mains et les pieds et se développent comme trois personnages absolument indépendants. Ceci constitue le modèle même de ce que l'on pourrait considérer comme un exercice type susceptible de révéler les limites ou de déployer les possibilités d'exécution d'un interprète.

Jouer, c'est un mouvement et le « bien jouer » sera la source d'un réel plaisir physique. Il est un accomplissement. Il exige la conjonction, la coordination de quantité de mouvements musculaires compliqués dont le seul fait de les contrôler et de les commander est une immense joie intellectuelle. Si l'on ajoute à cela que la musique n'existe qu'à partir du moment où elle est entendue, ainsi découvrons-nous avec le plaisir de jouer, celui de créer une œuvre, même si celle-ci fut écrite et pensée par un autre esprit, de donner jour à cette œuvre, lui donner un autre jour que celui dont elle fut éclairée dans chacune de ses exécutions précédentes. D'avoir été entendue lui donne valeur de vie, indépendamment même de son autre existence qui est celle de la page écrite ou celle des nombreuses autres exécutions. C'est ainsi que la Sonate de Vinteuil, bien qu'elle n'ait jamais été écrite, existe par le fait même que Swann l'a entendue, l'a ressentie et analysée et nous la ressentons comme Swann lui-même à travers les descriptions que Proust en a données et à travers l'âme de Swann, telle qu'elle nous apparaît durant l'exécution imaginaire, à travers enfin les deux interprétations, les deux filtres que représentent l'auteur et son protagoniste. Voilà donc une musique, née de rien, sans écriture musicale, sans instrument et cependant exécutée deux fois simultanément par deux grands interprètes et qui prend existence.

Une autre existence, plus réelle encore, prend jour dans le roman *Au château d'Argol* où Julien Gracq fait acte d'instrumentiste, d'organiste « ex nihilo » pour une œuvre qui prendra un tel essor qu'elle s'exhalera des doigts d'Herminien, au plus profond de la « Chapelle des Abîmes » et deviendra la transsubstantiation sonore et totale de trois êtres devenus à leur tour soudain leur propre tumulte.

> Le poète ne peut commencer à créer avant que le Dieu ne soit en lui.
>
> PLATON.

Le « bien dire », voilà ce qui devra toujours servir de base à tout désir d'interprétation. La *prononciation bien articulée,* voilà ce qui paraît avant tout essentiel à l'organiste qui, vis-à-vis du pianiste, aura toujours pour désavantage cette masse considérable de timbres différents qu'il commande sous les doigts, peut-être aussi la mécanique ou la traction électrique plus ou moins fidèles et enfin l'acoustique habituelle des églises. Il devra agir comme un acteur qui s'efforcera d'articuler en exagérant la force des consonnes et la longueur des voyelles ou comme l'orateur désireux que chaque mot de son discours ait son poids et qu'il soit entouré de la période de silence, fût-elle imperceptible, qui convient et soit prononcé avec l'intensité qui lui est propre en respectant la courbe de la phrase, en appuyant l'idée qu'elle contient.

Peut-être fallait-il que d'abord l'homme apprît à chanter pour qu'il sût ensuite, lorsqu'il inventa l'usage de l'instrument de musique, que cet instrument fût joué comme s'il était nécessaire qu'il respirât, puis, par l'exemple de cet instrument, qu'il sût que l'on devait apprendre à chanter avec l'égalité, la continuité, la constance et la stabilité de l'instrument de musique! Voilà bien, en effet, les deux grands principes que j'établirai avec les plus hautes exigences pour la culture de l'interprétation : celui de la *prononciation* et celui de la *respiration.* Par la complexité, parfois, de la polyphonie, par l'ampleur de ses voix, par la paresse ou l'inégalité parfois aussi de ses réponses, l'orgue veut qu'on lui accorde de nombreuses et de grandes respirations. Une autre raison à cela doit être évoquée, c'est l'uniformité, ou l'apparente uniformité de son attaque et du son tenu. Alors que le piano nous permet, par l'attaque du doigt, de doser l'intensité de chaque note et de donner ainsi

les caractéristiques les plus variées et les plus raffinées à l'évolution d'une phrase, l'orgue, lui, ne nous offre que la *durée* pour donner vie au discours, les variations de toucher ne produisant qu'un effet d'attaque différent, plus perceptible sans doute par l'exécutant que pour l'auditeur, au moins dans ses conséquences immédiates, effet dont nous pourrions souhaiter qu'il fût plus sensible qu'il ne l'est, amélioré par des possibilités que pourrait, que devrait, nous offrir la facture d'orgue actuelle. Nous avons déjà touché ce problème et exprimé le désir qu'il fût résolu et la conviction qu'il le sera bientôt.
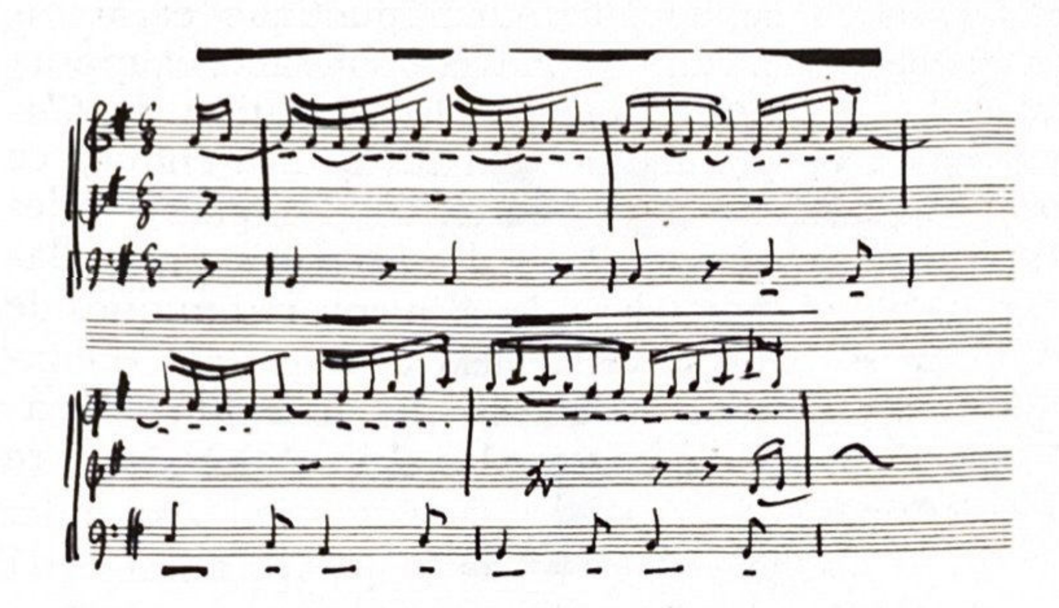
C'est par ce fait donc que subsistera la plus grande propriété du jeu de l'orgue, qu'une note ne pourra trouver sa valeur dans le contexte d'une phrase que par la durée qu'on voudra bien lui accorder, par cette sorte de partage qu'on lui fera subir où, un peu plus est donné à celle-ci pour concéder un peu moins à l'autre, afin que cette répartition inégale, faite en fonction de l'importance des unes et des autres pour assurer l'existence évolutive de la phrase puisse devenir l'élément moteur du discours.

Ce n'est pas donner une interprétation que de décider que telle phrase sera coupée là parce qu'elle se termine sur cette note et qu'une autre reprend. Qu'adviendra-t-il de toutes les notes qui composent cette phrase? Quelle sera l'articulation employée? Rien de plus triste que ce jeu mi-articulé où les doigts demeurent au hasard ou plutôt à leur gré, sans raison, sans contrôle sur un chapelet de notes égrenées comme un lot de pierres inégales, sans forme et sans mesure! Car ce n'est pas avoir du rythme que jouer une œuvre dont les temps choiront irrémédiablement à heure dite, comme une stéréotomie sonore imperturbable. Aucun temple grec ne fut fait de mesures égales. C'est bien le mystère de la nature qu'elle ne donnera jamais tant une impression de calme et d'équilibre qu'avec des divisions presque toujours un peu plus longues ou un peu plus

courtes que celles que révélerait la mathématique égalité.
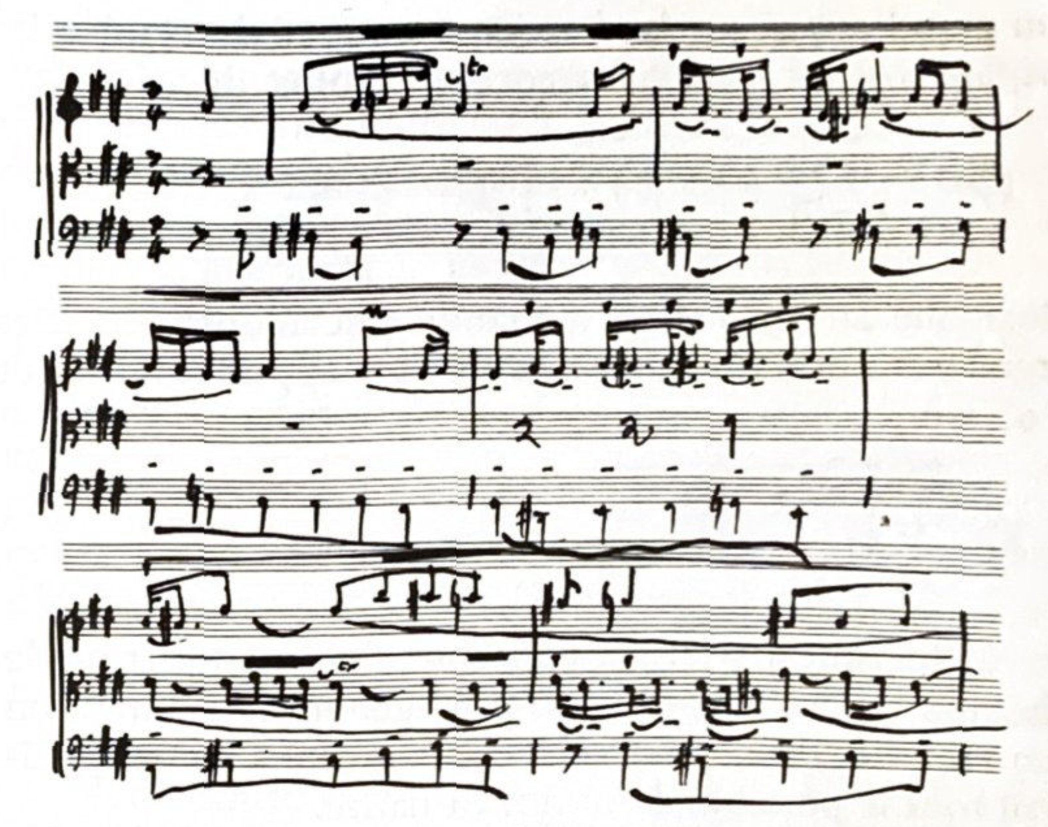
La variété possible d'articulation est considérable entre l'absolu *legato* et le *staccato* où les notes sont jouées avec la plus grande brièveté possible, mais il y a aussi, à longueur égale, la note que l'on attaque et que l'on laisse se lever avec la plus grande rapidité et celle que l'on enfonce et que l'on quitte avec une certaine lenteur du mouvement afin d'en modifier la manière de parler. Nous avons là tout un flot de possibilités qu'il serait fastidieux et inutile de noter dans leurs nuances les plus fines et qui ressortissent autant de la pure sensitivité que du contrôle intellectuel. Il faut donc, pour en être maître, avoir donné aux doigts toutes les possibilités d'articulation dont on multipliera les nuances avec l'aide du poignet.

Si nous devons maintenant utiliser une notation approximative, mais certainement incomplète de ce que devrait être l'interprétation d'une simple phrase, supposons le début du Choral de Bach *Allein Gott in der Höhe sei* de la *Clavierübung,* nous devrons noter en parallèle une dynamique de durée et une dynamique rythmique ou d'articulation, la ligne supérieure indiquant, par son épaisseur, un allongement de la durée à l'intérieur d'une mesure régulière et les traits plus ou moins longs de la ligne inférieure indiquant le degré de détaché ou de lié :
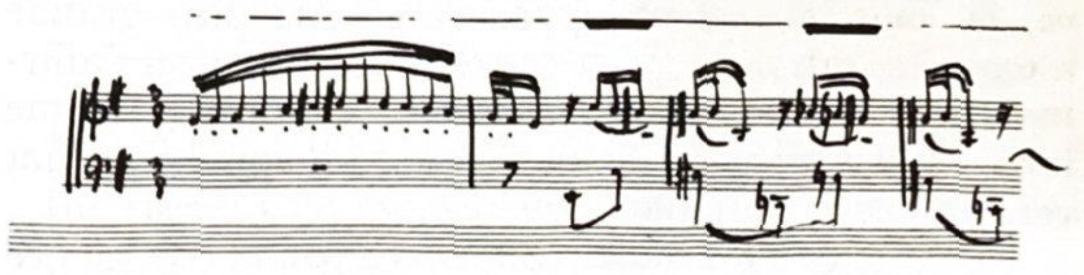


Que si ce Choral se trouve joué vivement, comme il doit l'être, les valeurs se voient raccourcies d'autant et même de beaucoup plus encore afin de rendre ce phrasé plus perceptible. Il faudrait prendre chaque œuvre de Bach et faire, de cette manière, une analyse de chaque voix, de chaque partie; c'est du moins ce que requiert une véritable interprétation. Mais je veux donner un autre exemple de ce *phraséisme évolutif,* dans une œuvre que l'on peut certainement considérer comme une des plus étonnantes, des plus riches de toute l'œuvre de Bach. Il s'agit du Choral *Vater unser* pris dans la même *Clavierübung* 3ᵉ partie, ce cycle qui, lui-même et contrairement à ce que prétendait Albert Schweitzer, doit être considéré comme l'un des plus grandioses, des plus signifiants et des plus achevés de l'œuvre de Bach. Certainement, on peut accorder à cette œuvre une valeur au moins aussi grande qu'aux *Variations Goldberg,* à *l'Art de la Fugue* et à *l'Offrande musicale.*

Quel que soit l'intérêt des exégèses faites à propos des textes de Chorals, de la symbolique de leur traduction musicale ou de la symbolique des nombres, il est certainement plus important de considérer ce cycle comme œuvre musicale pure dont l'ampleur, la richesse et l'invention harmonique, contrapuntique et architectonique seraient une raison d'être suffisante et apporteraient à la simple et humble dénomination de *Clavierübung* cette profondeur sublime et inattendue, ce parachèvement absolu qui caractérisent les quatre cycles ainsi nommés, ainsi qualifiés d'« exercices pour clavier ». Dans ce choral donc, les éléments rythmiques de ce thème si complexe demandent et suggèrent d'eux-mêmes des appuis, des accents, des inflexions dynamiques destinés à rendre toute la valeur expressive à ce chef-d'œuvre :



On remarquera que dans cette œuvre éminemment lyrique, les triples croches du premier groupe seront énoncées avec un léger allongement de leur valeur, afin d'éviter toute impression de hâte, alors que dans une œuvre comme le premier Duetto du même cycle, ce seront les valeurs courtes dont on accentuera la brièveté et les valeurs longues que l'on pourra légèrement allonger afin de mieux éclairer ce caractère de tendre allégresse qui lui est propre :
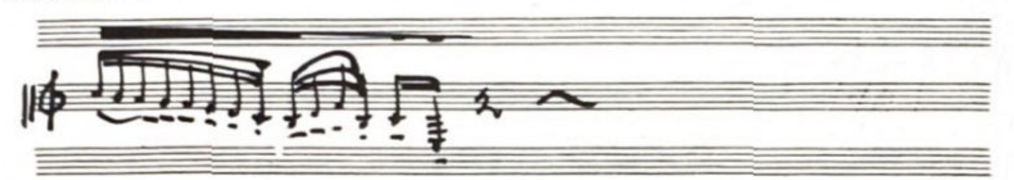


Ainsi chaque œuvre révèle ses critères immanents. La nécessité de donner leur poids et leur valeur irrécusable aux deux premières phrases interrogatives de la Toccata en ut majeur de Bach nous impose de prendre

un grand appui sur la deuxième note et de rendre les triples croches plus vives encore et plus décisives :



alors que la conclusion demande une élongation des premières notes du groupe et un fort appui sur le saut d'octave :
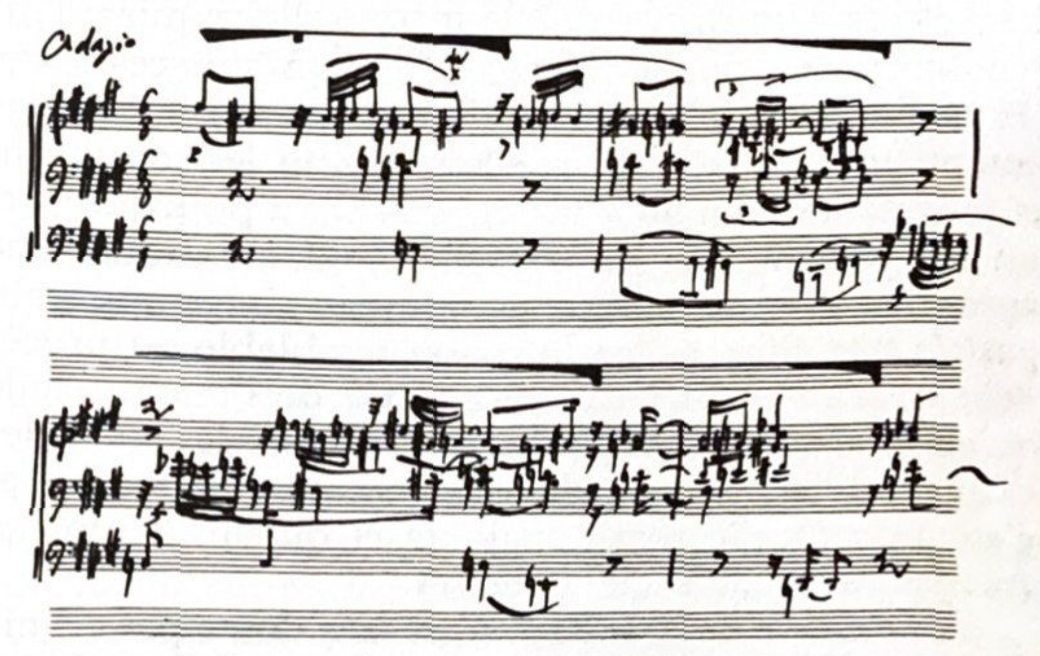


Syllogisme parfait, il concentre en lui seul tout le discours qui va suivre, laisse présager toute l'œuvre en son entier et doit, pour cela, contenir dans son expression tout le possible de ce qui va naître.

Également lourd de possibles est le thème de la Fugue qui termine cette œuvre, thème dont l'ascension au travers d'une octave entière se fait en trois échelons, chacun prenant le pas sur l'autre. Le rythme de 6/8 est un des éléments importants dont il faut prendre conscience. Mais aussi les deux dernières notes de chacun de ces groupes échelonnés sont celles qui contiennent la plus grande tension vers ce qui va suivre, de telle sorte qu'en appuyant ces deux dernières notes : *do, sol,* puis, *mi, la,* puis, *fa, do,* on appelle avec une plus grande intensité ce qui va suivre et que cette accentuation s'affirmant tout au long de la Fugue avec toujours la même force ou davantage, il se manifestera un appel constant vers un devenir toujours plus riche et plus conscient.

Le rôle de l'exécutant commence par la conscience profonde de la note à jouer, la note unique à l'intérieur de l'œuvre et extraite de celle-ci. Puis vient son articulation dans le corps de la phrase et enfin la phrase elle-même dans son interprétation issue de la connaissance

la plus minutieuse de ses éléments. Jamais une interprétation ne saurait naître avant l'assimilation totale de chaque note impliquée dans le texte. Du geste de jouer, de la notion du jeu surgiront le phrasé, puis l'architecture, la forme dans l'exécution. *Chaque signe dans la notation d'une musique doit être pesamment considéré, et de l'importance qu'il prendra en relation avec tous les autres dépendra une énonciation qui lui donnera sa place obligée convenue à l'intérieur de la nécessité de l'œuvre. Décider si la note vaut plus que le silence, si la courbe d'une phrase vaut plus que la substance de chaque note, si l'accentuation d'un rythme est plus propre que la tension du mouvement, si le poids d'un accord est plus que la locution qui le précède ou le suit, c'est mesurer l'équilibre d'une syntaxe et lui donner la voix qui lui est propre. Voilà selon moi la loi fondamentale de toute exécution.*

Nul doute que l'introduction des Variations en fa dièze de Max Reger demande la présence particulière de ces silences qui entrecoupent ces courts soupirs et forcent l'attention :



Les triples croches choiront dans la première mesure sur un soutien harmonique, à chaque fois volontaire et

désireux de maintenir un discours qui ne semble aspirer qu'à la chute. Puis, c'est l'appel à quelque chose comme une plus grande lumière qui impose son silence, un silence que le musicien doit être en mesure de sentir à la première lecture. Je veux dire combien, dans tout ce texte, les silences sont quelque chose comme l'euphémisme musical, suggérant au-delà des harmonies, entre chaque phrase plus encore que ce qui est exprimé, car le silence est convexe.

Silences dynamiques encore que ces intervalles au début du 3ᵉ Choral de César Franck où chaque phrase commente l'autre et lui apporte un poids nouveau :



Ici, le *la* de la basse est une affirmation, un tremplin et il importe de lui laisser, avec chaque silence, le temps de s'imposer. Mais aucune littérature ne suppléera, ni aucune intention raisonnée, à la vie d'une musique sur les touches d'un clavier. D'elle-même, elle requiert l'attention qui est due à chaque note et à son contexte, comme si, une fois revêtue de son manteau sonore, comme une nouvelle chair, elle suggérait les sensations et les émotions qui lui sont propres. C'est pourquoi, tel un être humain, par de nouvelles confrontations, une autre vie en elle s'insuffle et un nouveau visage apparaît, parfois très différent, parfois assez semblable au précédent et ce nouveau visage sera la vie de l'œuvre, celle qu'elle poursuit depuis parfois plusieurs siècles entre des mains si différentes, sur des claviers tout autres aussi et c'est ainsi qu'elle renaît toujours et qu'elle déploie à chaque fois de nouvelles richesses.

Une œuvre de J.-S. Bach n'est sans doute pas admirée aujourd'hui pour les mêmes raisons qu'elle pouvait émouvoir les contemporains de son auteur. L'esprit

d'un musicien ou d'un auditeur d'aujourd'hui est empli de toute la musique créée entre l'œuvre de Bach et l'époque actuelle, éveillant tout un monde nouveau de références qui, telle une queue de comète, poursuit chaque note entendue, chaque harmonie perçue et les revêt de clartés mouvantes. Pour cette raison, telle *Fantaisie* de Bach pourra provoquer aujourd'hui des remous dans les fonds bouillants de *Tristan* ou aussi bien un motet de Gesualdo ou un opéra de Monteverdi dans le volcan mal éteint des *Noces* ou de *Wozzeck*. Aussi, l'interprétation de toute œuvre ne saurait-elle être basée sur aucune donnée *traditionnelle,* vraie ou fausse. La personnalité de chacun peut apporter de telles transformations à un message qu'il ne saurait être question de faire foi à aucune transmission, fût-elle de Maître à élève. Ce serait, de plus, pour les raisons indiquées plus haut, inopportun. La seule attitude possible est celle du musicien dont le travail d'assimilation de l'œuvre qu'il envisage d'interpréter soit tel qu'il considérera désormais cette œuvre comme sienne, comme émanant de lui-même, de son propre enthousiasme et de son propre amour ou de sa propre fureur, de telle manière qu'il puisse être en mesure de façonner cette œuvre, de lui mouler cette physionomie qu'il aurait souhaité lui donner comme s'il en avait été lui-même l'auteur.
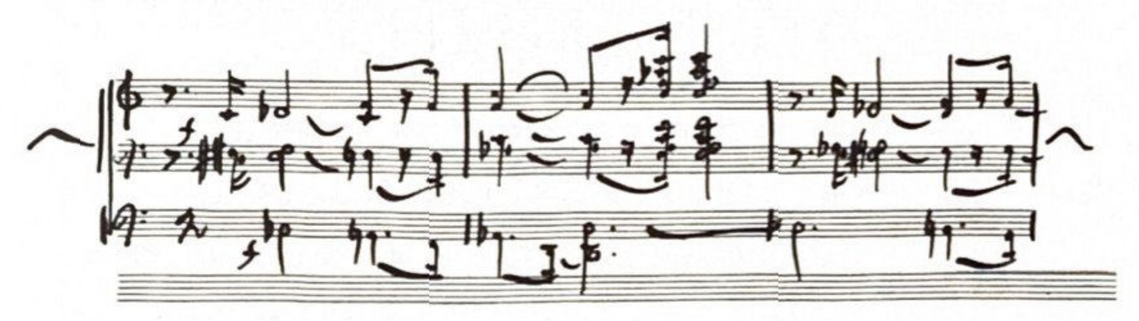
Tel est le destin d'une œuvre, de devenir autre sans que son essence même s'en trouve altérée. Sans qu'on le sache, sans qu'on s'en doute, elle pourra même avoir changé de sens. Elle vivra par les interprétations qu'on en donnera et portera en elle les significations successives parfois les plus opposées. Comment penser qu'un spectateur qui aura vu une peinture de Matisse ou une sculpture de Raymond Mason puisse regarder une toile de Paolo Ucello ou une sculpture de Donatello avec les mêmes yeux que les contemporains de ces maîtres. Si une œuvre a survécu à toutes les époques et à toutes les nouvelles

œuvres qui ont suivi celle-ci, c'est qu'elle possédait en elle une puissance d'évocation dont la source était au-delà des mots, au-delà des notes et de la forme qu'elle emploie, c'est que cette œuvre n'existe plus pour ce qu'elle était à l'origine de même qu'elle ne fut sans doute jamais exactement ce qu'elle avait été dans la pensée de son auteur. Un peintre n'est jamais le spectateur et un musicien, jamais l'auditeur de son œuvre. Celle-ci est l'objet d'autant de morts successives et d'autant de résurrections qu'elle rencontre d'yeux pour la regarder, d'oreilles pour l'entendre et d'interprètes pour la considérer.
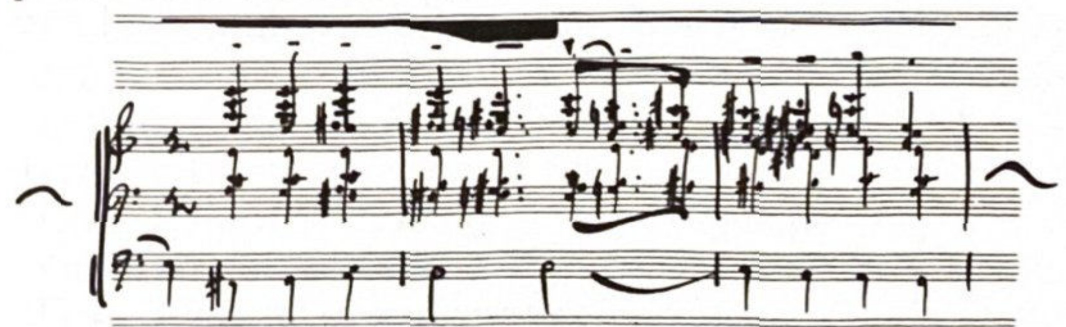
Une interprétation sera toujours une mise à mort de toutes celles qui ont précédé. Aussi sera-t-elle jugée convenable lorsque toute la génération actuellement vivante des amateurs aura été par les modes, par l'esprit du temps, progressivement amenée à considérer celle-ci comme inhérente au texte. Si un nouveau musicien advient et se permet une infraction à cette sorte de loi tacite, alors il rencontre l'incompréhension. Il sera peut-être banni pendant une longue période de temps. Si, par les lois de la nature qui permettent à certaines plantes de croître en étouffant les autres, ce musicien survit à ce bannissement, il arrivera parfois que sa manière de sentir se communique et s'impose. Son interprétation étant alors inscrite en la mémoire de tous comme si elle surgissait de l'obscurité des temps, alors, ces mêmes amateurs, voire ces mêmes critiques auront l'impression que ce fut l'interprète lui-même qui devint autre que ce qu'il n'était, si l'on veut bien supposer qu'ils se souvînssent de l'avoir jamais trouvé mauvais. Mais alors, survient un autre interprète qui, à son tour, pour oser enfreindre cette nouvelle règle ou « tradition » se voit bafoué en vertu de ce que le précédent sera devenu une sorte de parangon. Tout ainsi recommence.

Mais rien de tout cela ne doit être notre préoccupa-

tion. Celui pour qui le langage musical, sera devenu une langue véritable avec ses syntaxes, ses ponctuations, ses phrases, ses ellipses, ses euphémismes, ses figures de rhétorique, n'aura plus de préoccupation sur ce qu'il doit faire, sur la rigueur qui doit résider à l'interprétation de telle œuvre ou le souffle qui donnera son envolée à telle autre. On ne saurait tout écrire et les nuances les plus fines échappent à toute notation. Parfois même la notation d'une idée peut conduire à une vue erronée sur ce qui l'entoure. Lorsque Reubke écrivait : « Grave » à l'introduction de sa Sonate pour orgue, nous savons que cette double exposition devrait se dérouler dans un mouvement de plus en plus élargi, pour marquer la grandeur du propos. Mais nous savons aussi, et cèla il ne l'a pas écrit, que dès l'apparition du commentaire :
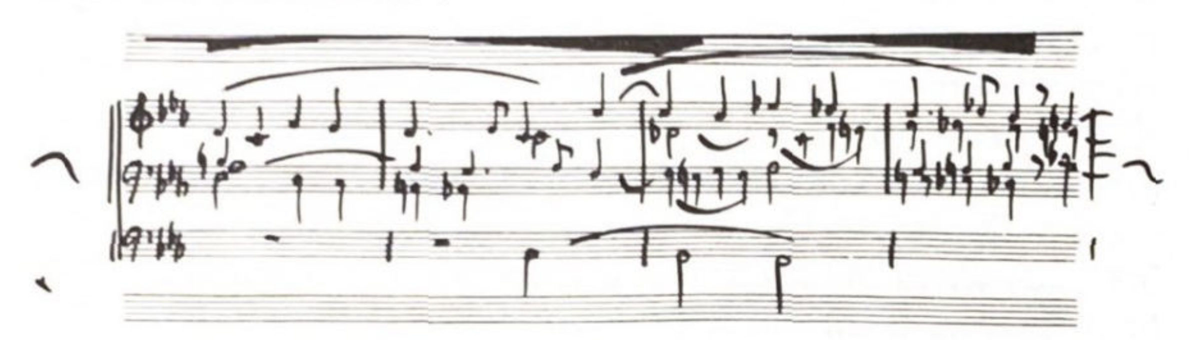


le mouvement doit se faire de plus en plus pressant pour parvenir à ces accords déclamés :
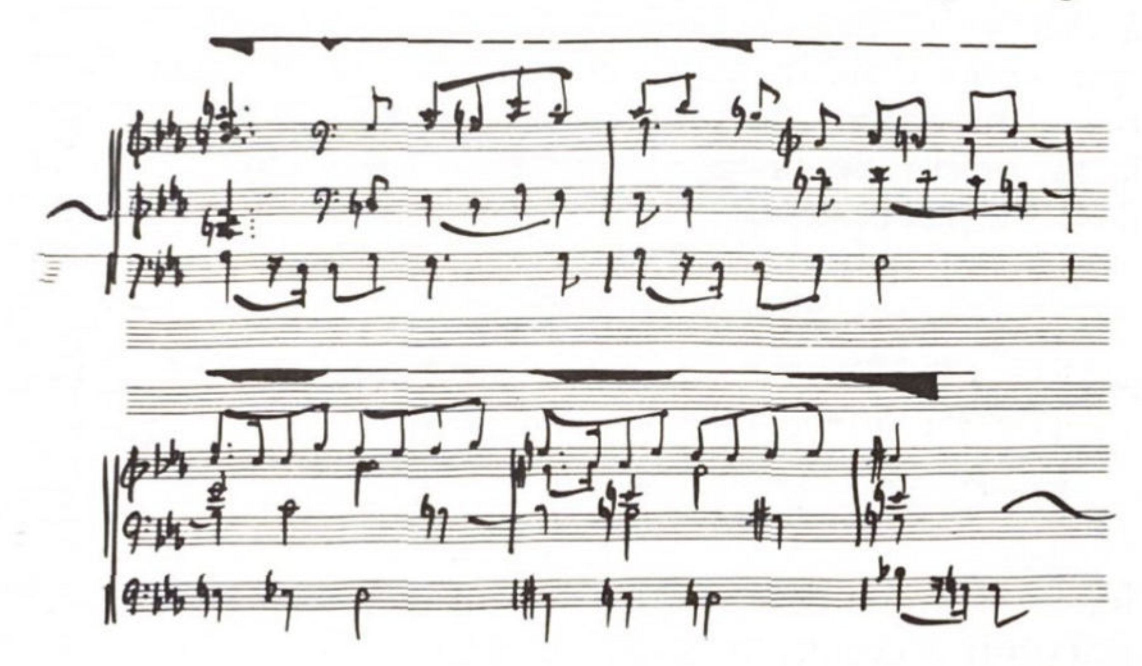


pleins d'élans contenus, de coupures, de respirations et d'accents marqués. Plus une langue est déclamée, plus elle acquiert d'accentuations fortes. Nous retrouvons ces mêmes oppositions dans la Fantaisie « Ad nos... » de Liszt, où cette variation méditative d'après la grande

introduction, régulière et majestueuse évolue dans des courbes fluctuantes :



alors que cet autre passage :



par sa rigueur et sa fièvre impose une accentuation forte et de larges fluctuations de mouvement.

> Celui, qui, sans la folie des Muses, viendrait aux portes de la création artistique et serait convaincu que ses facultés techniques suffisent pour devenir artiste, celui-là, ce qu'il crée dans sa raison s'évanouit devant l'art des créateurs inspirés.
>
> PLATON.

Plus loin encore dans l'assimilation et la possession d'une œuvre, il y a l'oubli de ce qu'elle fut dans notre esprit au cours des nombreuses et longues gestations qui ont accompagné sa naissance comme une expression de soi-même, le refus de ce qui déjà d'une certaine manière s'est imprégné en nous, était devenu l'œuvre modelée selon notre être pour se livrer enfin, dans l'abandon d'une nouvelle découverte, à l'interprétation improvisée. Chaque moment de l'œuvre sera ressenti comme inouï et comme neuf et cette expérience ouvrira sans doute l'accès à des révélations insoupçonnées et inattendues. Il y a l'art de l'improvisation dans la création, mais il y a aussi l'utilisation possible de l'improvisation pour tenter de retrouver l'œuvre écrite avec une fraîcheur nouvelle — alors que toute investigation, toute spéculation auront été épuisées — comme un grand vent balayant les recoins secrets de la pensée et de l'imagination. A ce point d'élaboration, c'est l'œuvre qui réapparaît et vit d'elle-même, comme libérée, si l'on peut dire à la fois de son auteur et de son interprète, ou comme jetée au flux de cette « fureur poétique » indispensable à toute expression. L'improvisation devient alors mouvement mystique entièrement accordé à la pensée d'autrui comme elle l'est à notre propre pensée lorsque nous créons une œuvre nouvelle.

Avant toute improvisation, il y a la promesse énergétique du silence et l'acceptation de l'œuvre à venir et la pleine assomption, pour le musicien, de sa personnalité. Cela vaut encore davantage pour l'improvisation

créatrice qui se pratiquait si fréquemment autrefois parce que les compositeurs étaient tous également des virtuoses d'un ou plusieurs instruments et que leurs récitals les amenaient à cultiver cet art. Depuis un demi-siècle, les compositeurs ont cessé, pour la plupart, d'être des interprètes et les interprètes ne sont presque jamais des compositeurs, de telle sorte que cette tradition s'est perdue et s'est réfugiée, tant bien que mal, auprès des organistes parce qu'il était pratique pour ceux-ci d'utiliser l'improvisation pour intervenir ici et là, au cours des offices religieux. L'orgue est aujourd'hui de moins en moins employé dans les églises et les organistes cessent à leur tour, pour la plupart, de pratiquer l'improvisation.

Elle est création immédiate et son auteur est, à la fois et au moment même, son propre interprète et exécutant. En cela, elle n'échappe point aux exigences de la composition elle-même. Si l'improvisation peut projeter et traduire la nature la plus instinctive et les impulsions les plus innées, elle doit savoir aussi marquer, par son effort pour s'organiser, l'intervention de l'intelligence soumettant l'élan initial à la méthode et à cette domestication mentale nécessaire à toute œuvre d'art. Il y a cependant une différence essentielle qui sépare l'improvisation de la composition : cette dernière, en effet, même si son idée principale provient d'une création d'un instant, son élaboration s'étalera dans le temps au point de subir les influences de toutes sortes d'autres instants qui viendront ajouter ce que l'évolution d'un être peut apporter de renouvellements et de revirements, tandis que l'improvisation, jaillie d'une source unique, subira cependant l'influence de son épanouissement immédiat dans le monde sonore concret et cette influence rejaillira aussi vite sur le devenir de cette œuvre désormais témoin d'objets idéaux, convoqués et dissous en un moment.

Ainsi l'improvisation devient-elle une musique fortuite parfois, pulsative toujours, mais non pas hasardeuse ou arbitraire. Bien au contraire, elle devra être consciente et contrôlée aussi minutieusement que le peut être une composition longuement élaborée.

Si on pouvait oser une comparaison pour essayer d'illustrer le caractère de promptitude, la célérité d'esprit, la rapidité de conception dans l'immédiat d'un plan d'ensemble de l'œuvre que l'on doit improviser, ce serait à un stratège que l'on pourrait penser. Il se trouve, au cours de la bataille, réceptif à tout ce qu'il y a d'imprévu, d'inattendu, l'esprit en éveil et prêt à capter tous les éléments à survenir capables de lui inspirer sa conduite future : « ici tout se présente à la fois; la multitude des objets ne le confond pas; à l'instant le parti est pris; il commande et il agit tout ensemble, et tout marche en concours et en sûreté ». De cette réceptivité, de cet esprit de décision dépendra le succès de sa tactique comme en dépendent la logique architecturale et la richesse d'une improvisation, que son point de départ demeure ou non un ou plusieurs thèmes donnés par une personne étrangère car bien souvent il suffit d'un silence, d'une phrase subitement conçue, d'un rythme imprévu, d'un petit élément nouveau d'apparence anecdotique, qui petit à petit fera figure d'élément principal, pour tout remettre en question, changer les proportions primitivement conçues, laisser absorber des idées que l'on considérait d'abord comme prépondérantes, métamorphoser le madrigal en ballade, le sonnet en épopée, la comédie en drame.

Sans doute, ce n'est pas sans raison si l'on veut comparer l'art balistique dans la promptitude des décisions que devra prendre un chef militaire en face d'événements à chaque instant imprévisibles avec l'état d'esprit de l'improvisateur ne quittant point son plan architectural d'ensemble – s'il en a déjà formé un, dès les

premières notes, mais capable aussi de saisir l'opportunité d'une nouvelle petite idée, d'un nouveau rythme, voire d'une erreur et ce n'est pas le moindre apanage de l'improvisateur ou de l'homme de guerre de pouvoir profiter de l'inattendu pour en enrichir son développement en tirant parti d'un de ces éléments abruptement survenus, éléments de liaison ou au contraire, de diversion susceptibles d'éveiller constamment l'intérêt des auditeurs ou, s'il n'a pas conçu dès le début une forme déterminée, ébauchant d'après des éléments qui s'ajouteront peu à peu, un discours musical dont chaque mot naissant du précédent sera susceptible de lier, de développer, de créer avec les autres un immense corps irréfutablement agrégé, ou de le dissoudre irrémédiablement.

Autant d'opérations incontrôlables dans leur ensemble, dans l'impossibilité où l'on se trouve de considérer l'œuvre autrement que dans son aboutissement, sans avoir, comme il arrive lorsqu'il nous est permis de confronter les brouillons, les esquisses qui ont servi à l'édification d'une œuvre écrite, le moyen de connaître toutes les phases qui conduisirent à la composition définitive.

Il est sans doute malaisé de parvenir à éclaircir le mécanisme qui préside à l'évolution d'une improvisation, à en comprendre tous les rouages et les analyser. Les mécanismes de l'imagination, les procès d'élaboration et l'exécution spontanée seront trois activités chaque fois remises en question dans leur ordre et dans leurs influences. Cela doit répondre, avant tout, à une sorte d'équilibre où les éléments moteurs ne faiblissent jamais, ainsi qu'à une loi du discours, nous dirions presque de la syntaxe, mais cela peut aussi évoquer cette liberté de l'art et de la vie qui, l'un et l'autre, n'obéissent finalement qu'aux lois de leur développement propre et déterminent leurs critères immanents.

Pour cela, le mécanisme de la création ne se laisse

guère mieux analyser que celui du ronronnement du chat. La volonté soutenue est essentielle à l'improvisation plus encore qu'à toute autre activité, car celle-ci exige la collaboration d'organes indépendants qui ne demandent qu'à reprendre leurs nonchalantes habitudes ou leurs automatismes. Pour l'artiste, la sensibilité et les moyens de l'exprimer se trouvent en relation intime et, dans l'état connu sous le nom d'inspiration, cette association parvient à provoquer une correspondance presque parfaite entre le désir et ce qui le comble, le vouloir et le pouvoir, l'idée et l'acte. Pour assurer cette sorte de jouissance de la pensée, il faut venir à bout des exigences de chaque réflexe et de chaque membre. Pour rendre les mains libres et fidèles à l'exigence de l'oreille, il faudra leur ôter leur liberté à l'exigence des muscles et les assouplir à exécuter dans toutes les directions possibles, contrepoints et rythmes en toutes sortes de disciplines. C'est, dans cette opposition à toutes facilités, aux détentes naturelles, Giotto traçant un cercle pur au pinceau et dans les deux sens.

Mais le commandement des mains par l'oreille est fort indirect. La mémoire accordera aux mains le souvenir et les lois du mouvement et transformera l'écriture auditive en écriture instrumentale. Elle prononcera en soi la musique, l'élection de la note qui va suivre avant de la faire jouer et ainsi l'idée se précisera, se fera obéir et s'enrichira ensuite de ce qu'elle sera devenue à l'audition. Travail où l'on découvre l'œuvre d'art; on la commande et on la voit se construire et se tirer de l'obscurité lourde. Nous écoutons ce « mouvement continuel de l'âme », dans ces régions profondes, secrètes à nous-mêmes où se fait le choix incessant de nos images, de nos idées, de nos mots. Avant la systématisation des moyens intellectuels et différemment du langage ordinaire, l'art se réfère à la sensibilité vécue dans sa particularité la plus privée et la plus incisive, au don magique de ce monde

sonore qui ne se réfugie pas encore dans l'intelligence et qui pense par lui-même. Puis il lui faut soumettre, exploiter, posséder, anéantir. Si l'Amour est une voie qu'il empruntera le plus aisément, il saura aussi se servir de l'agressivité, du combat.

S'il est vrai que ce qui fait l'essence même de notre originalité est ce qui demeure pour nous le plus caché, de même que l'on ignorerait toujours la couleur de nos propres yeux s'il n'existait des miroirs pour nous la révéler et que le mécanisme intérieur de notre corps se meut sans que nous le dirigions, il se peut aussi que ce qui nous apparaît le plus normal, le moins étrange, le moins particulier devienne précisément pour les autres la marque même de notre personnalité. N'est pas maître qui veut de se taire. Nous vivons et notre pouvoir d'émotion nous portera irrésistiblement vers le mouvement et la recherche d'un artifice susceptible de provoquer une émotion constante et plus profonde. La nature seule ne saurait y parvenir. Il y faut le concours de l'esprit. Cette insatisfaction de la vie sensitive conduisant à la recherche constante d'un monde intemporel, à la fois sensoriel et mystique où toutes les rencontres ne pourront être que furtives et accidentelles, c'est à la hauteur de ce monde magique et mystérieux que toute confrontation provoquera des craintes justifiées : si l'homme en tant que tel est un individu distinct d'un autre homme, combien plus étrangère devient sa pensée en confrontation avec toute autre lorsque son but est de construire dans un système qui lui est propre, un univers particulier où le langage et les choses qu'il exprime n'auront plus aucun point commun avec ceux des autres. L'artiste créateur devient alors le prêtre d'une religion créée pour lui seul, au refus de toute autre, suivant des lois qui sont uniques dans le seul but d'une exploration plus approfondie de l'âme, ou, si l'on préfère, de la vie de relation, ou encore de tout ce qui, chez l'homme et

dans le monde longtemps encore restera indicible. C'est à ce point où la « musique-langage » devient un moyen ésotérique de prospection vers ce qui, pour d'autres religions, sera nommé divinité, sainteté, extinction du Karman, ineffabilité ou magie.

L'initiation ne sera autre que l'acquisition systématique de tous les moyens techniques capables de servir l'artiste dans son expression, je dis bien « de le servir » et non de rendre celui-ci esclave ou serviteur de ces moyens. Mais peut-on être esclave de ses moyens? On serait plutôt libre de ses moyens et esclave de ses limites. Ce que l'on exprimera, ce sera justement ce qui, au-delà de ces moyens d'expression, prendra sa source là où la note ayant quitté son état de note, évoluera dans un univers sonore qui ne sera plus ni harmonique ni mélodique. Il n'existe aucune œuvre musicale qui tienne sa valeur et son charme du seul balancement des sonorités, des lignes mélodiques et des rythmes et qui s'adresse uniquement à l'oreille.

Cependant, le mystère, commun à l'art et aux religions, devient pour celui-là un élément expressif dont ni Léonard avec son énigmatique « sfumato », ni Rembrandt, ni Hugo dessinateur n'auraient nié l'importance. En religion, on assume le mystère, en art, on le provoque, mais il est issu de la confusion des objets au service d'une pensée maîtresse. Ce qui, chez Delacroix, ouvre une trouée vers l'inconnu, l'indicible, devient chez Debussy un élément de poésie sublime. Tous sont à la recherche et à l'expression de la « grande énigme », à son assimilation et à sa reconstruction, alors que les religions bien souvent tendent à son obscurcissement, l'un et l'autre, sans doute, à l'illustration de ces vers de Valéry « ...mais rendre la lumière – suppose d'ombre une morne moitié ». L'essentiel n'est-il pas cet envol passionnel pour le grand voyage onirique où l'homme s'oublie pour devenir un énorme instrument sensoriel

uniquement consacré à l'élaboration d'un monde sans remords et sans faille.

Composer ou improviser, c'est se sentir d'abord en situation, c'est-à-dire au centre d'un drame et l'avenir de ce drame ne saurait être plus concerté qu'il ne l'est dans la vie. Au départ : une note, des figures rythmiques ou mélodiques qui seront des personnages n'ayant parfois aucune parenté. C'est mieux ainsi; laissons-les évoluer ensemble ou séparément. Ils ne s'harmoniseront pas, il y aura crise et cela provoquera des métamorphoses. Ou plutôt, ce sera seulement une idée de guerre et c'est la guerre qui suscitera le monde thématique comme elle éveille ses monstres. Éros et Thanatos, amour et destruction. L'œuvre deviendra un organisme vivant, évoluant dans le domaine de l'affectivité, non pas selon une forme donnée mais répondant à un devenir spontané, inéluctable. Être surpris, surpris par l'ébauche d'une phrase, des dispositions de notes qui, en nous, présenteront une flagrance particulière, enchaînements à peine élaborés et qui révéleront dans l'inachèvement un devenir, découvriront comme au travers d'une déchirure ce qui devra être le corps nu et vivant d'une forme premièrement ignorée et cachée, voilà ce qui peut être à l'origine de ce phénomène étrange qu'est la création musicale. Indépendamment de la forme qu'elle revêt, qui l'habille, toute musique est une perpétuelle remise en question des idées qu'un changement d'attitude constant permet de considérer sous toutes leurs faces, selon toutes leurs significations plus ou moins cachées, baignées de lumière ou d'ombre.

Composer ou improviser c'est placer des éléments musicaux dans un espace représentant la durée totale de l'œuvre. Ces éléments ou motifs formeront des plans. Il y aura une perspective, celle des valeurs thématiques, celle aussi des présences instrumentales, présence des jeux lorsqu'il s'agit de l'orgue. La musique est mouve-

ment. Pourtant, qu'y a-t-il de plus éloquent que les instants qu'on arrête et ceux qu'on fait attendre?

Le geste créateur a sa vitesse et son intensité, d'où la nécessité d'avoir la fièvre. La pulsation de l'écriture livre le rythme vital dont elle est issue, c'est pourquoi aucune note ne saurait être écrite sans avoir été la proie d'une sensibilité ardente et fébrile où l'on se sente, comme disait Delacroix « entraîné par une sorte de verve qui est dans le sang et dans la main », rejoignant implicitement cette longue tradition qui associe la création à la fureur.

Lorsque cela est possible, suspendre un mouvement et n'y point donner suite est une manière de le laisser à un devenir dont le mystère sera source d'inspiration Écrire ou jouer ou peindre sont des gestes où s'inscrivent le système nerveux et musculaire de l'artiste. Ce sont des pensées, mais ce sont aussi des gestes liés à l'organisme, au tempérament, à tout ce qui forme la particularité de notre être physique et moral. Ainsi, chaque geste aura sa vitesse, sa rapidité conceptuelle de telle sorte que l'on pourra trouver telle œuvre de Schubert plus prompte que telle autre de Beethoven. Chaque œuvre a son coefficient de rapidité qui constitue la matière même de son dynamisme. Cette rapidité sera perceptible dans tous les arts. Ce qu'un tableau de Delacroix ou un dessin de Gros peuvent communiquer de fièvre intérieure, certains moments d'une musique de Berlioz en témoigneront avec la même ardeur. Et s'il faut un long temps à Kafka ou à Grégoire pour que la métamorphose s'invétère, chez Lautréamont elle est le fruit d'un éclair, un acte d'agression qui va en s'accélérant jusqu'à la fulguration. Ce n'est rien d'autre que la révélation visuelle et audible de la pulsation et du mouvement intérieur du corps. Sillage itinérant, inscrit, devenu élément permanent de ce corps, il en devient le sismographe.

Si les Grecs unissaient sous un même vocable la

forme et l'idée, c'est que précisément il serait vain de vouloir dissocier l'une de l'autre. De l'idée de feuille naît la forme de la feuille, mais qui saurait dire laquelle des deux est venue la première? L'une et l'autre pourraient-elles être sans la *conscience* de la feuille? Instrument de domestication mentale, l'art subira des mutations continues sous la poussée des forces latentes de l'être et, par une certaine coïncidence auditive, dans le temps, reconstituera l'essentiel de ce qui fut un moment de la vie, dans sa forme, dans sa substance. La création ne peut trouver raison d'être que dans l'épanouissement d'une liberté conquise de haute lutte, portée hors de toute forme, de toute discipline prédéterminée par la pulsation de l'écriture, le rythme vital qu'elle suscitera.

Manifestation onirique, le rêve étant essentiellement dramatique, l'expression d'un conflit, l'improvisation devra révéler une succession d'états et de situations allant vers une densification de plus en plus grande, une architecture mouvante, une construction vivante, dynamique, génératrice d'antagonismes. Exercice rituel, elle évoquera dans le monde sonore cet éternel bouleversement et cette infatigable exhibition des forces de la nature se détruisant l'une par l'autre, l'une dans l'autre s'absorbant pour se désagréger et se reconstituer de nouveau, à la recherche d'un équilibre mouvant dont la perpétuelle remise en cause sera la raison même pour l'œuvre achevée d'exister toujours et de poursuivre une évolution secrète dans l'esprit de chaque auditeur.

De même, dans l'esprit de l'artiste, elle continuera une existence dont chaque œuvre future ou chaque improvisation ne seront que la révélation plus ou moins voilée, plus ou moins fugitive et fragmentaire. Ainsi, alors qu'une seule improvisation se poursuit dans l'esprit, ininterrompue, nous livrons par intermittences des « moments » de cette pensée, échappés presque à notre

insu et ce ne seront pas *des* improvisations exécutées en grand nombre au cours de récitals et à la faveur de moments où l'on éprouve, seul, le désir de s'exprimer, mais *une* improvisation ou une composition continue qui se poursuivra mentalement et dont, par intervalles, quelques échos seront livrés de façon parfois diffuse, éteinte ou éclairée de lumières particulières comme au travers d'une porte entrouverte sur un monde difficile d'accès, jalousement gardé, étroitement enfermé, dangereux et singulier : le monde intérieur.

Cette mouvance et cette continuité de l'œuvre, il semble bien qu'elles représentent en même temps les caractéristiques les plus remarquables de l'instrument qui nous occupe. Nous avons vu de quelle manière nous retrouvions dans « l'orgue à structure variable » les qualités de l'orgue gréco-romain. Nous rencontrions ainsi cette même permanence de l'homme-musicien dans l'orgue-instrument, à la fois permanence et remise en question constante dans la création de l'œuvre, dans l'exécution à la recherche d'un équilibre et dans l'instrumentation par la remise en cause, à chaque moment, de ses volumes, de ses timbres. Sans doute rencontrons-nous ici cette même idée exprimée au sujet de l'épopée vivante et muette et de ses résurgences, de l'épopée latente, secrète et qui subitement vient au jour comme ces météorites soudain illuminés par leur incandescente percée dans l'atmosphère. L'épopée traverse les âges, mais elle n'existe qu'à l'instant où elle se trouve exprimée. L'improvisation, nous l'avons vu, jaillit d'un état latent et « l'orgue à structure variable » lui-même n'existera que chaque fois qu'il sera disposé dans tel lieu pour l'exécution de tel programme où il prendra vie toujours de manière différente, en insufflant à la musique de ce jour une âme particulière au lieu où elle se déploiera.

« L'orgue à structure variable », à forme mobile reste donc aussi, en dehors de chaque concert, dans un

état de virtualité. Il surgira, se placera au moment même et s'adaptera à chaque circonstance, se détruisant pour se reconstituer, dans une mouvance dictée par les lois de l'œuvre. De la place que prendra chacun des éléments de l'orgue dépendra l'énonciation de l'œuvre et son caractère, et de sa mobilité, une plus grande liberté dans la conception et l'interprétation de cette œuvre. Disposer les divers éléments de l'orgue, ce sera mesurer l'équilibre d'une syntaxe musicale et lui donner la voix qui lui est particulière en assurant à celle-ci sa portée, l'intensité de sa présence et son pouvoir de vie; orgue et œuvre n'existant que dans la minute sacrée que leur interprète voudra leur accorder.

Tel est le propos de cet orgue qu'il devra manifester son existence dans la proximité de l'homme, dépositaire de ses latences qu'il superposera en quelque sorte comme un souffle à l'autre, souffle qui par le pouvoir de la synesthésie, deviendra comme un ultime sens où l'homme verra enrichis le réseau de ses correspondances, l'objet de son propre cri, son silence, sa profération.

GLOSSAIRE DES NOMS DE JEUX

Acuta : Mixture très aiguë, parfois avec Tierce.
Aeoline : Jeu ondulant étroit et doux.
Baerpfeife : (Tuyau d'ours) jeu d'Anches à corps court. Sorte de Régale, souvent en bois.
Baryton : Jeu d'Anches, à larmes et corps coniques de la famille des Bassons, mais plus doux.
Basson : Jeu d'Anches, à larmes et coniques et corps sonores coniques avec seulement la moitié de la longueur correspondant à la note.
Bifara : Sorte de Flûte à deux lèvres opposées. Parfois, l'une des lèvres placée plus haut que l'autre produisait un battement comme un jeu ondulant.
Blockflöte : Flûte ouverte ou bouchée, parfois à fuseau.
Bombarde : Jeu de Trompette en 16 pieds ou en 32 pieds. Il peut alors s'appeler Contre-Bombarde. Il est souvent construit en bois.
Bourdon : Jeu à embouchure de Flûte, mais bouché, souvent construit en bois.
Carillon : Sorte de Cornet pouvant être de 3 ou 4 rangs et parfois de 6 à 10 rangs. Il comporte la Tierce et, selon son importance, différentes harmoniques au-dessus de la Tierce (7ᵉ, 1 pied, 9ᵉ, etc.)
Chalumeau : Jeu d'Anches de la famille du Hautbois, plus large ou, au contraire plus étroit que le Hautbois.
Chamade : Ce nom indique la position horizontale d'un jeu, comme les Trompettes espagnoles. On dit « Trompette en chamade ». Ce mot vient de « Chiamare », appeler.
Chanoine : N'est pas un jeu non plus, mais qualifie certains tuyaux placés en façade, pour décorer, mais qui restent muets.
Choralbass : Habituellement placé à la pédale, c'est, en Allemagne, un Principal assez large, généralement en 4 pieds.
Clairon : C'est un jeu de Trompette mais en 4 pieds, parfois en 2 pieds.
Clarabella : Jeu à peu près semblable au Corno Dolce. Flûte au corps sonore cylindrique, évasé par le haut.
Clarinette : Jeu à Anches coniques ou droites et à larmes avec un corps

conique et droit comme le Cromorne, faisant la moitié de la hauteur correspondant au son donné.

Contrebasse : Jeu de Flûte un peu gambé, en 16 ou 32 pieds, utilisé à la pédale. Il est souvent en bois.

Cor anglais : Jeu à Anches libres ou à Anches battantes et à corps court, souvent à double cône ou bien parfois coudé. Sa sonorité se rapproche de celle de la clarinette.

Cor de Chamois : Voir Gemshorn.

Cor de nuit : Ne pas confondre ce jeu avec celui représenté par sa traduction allemande Nachthorn. Ici, c'est un Bourdon très doux et Flûté.

Cornet : Jeu composé, fait de cinq tuyaux pour chaque note donnant toutes les harmoniques jusqu'à la Tierce, parfois davantage, et dont le timbre est flûté et les mesures très larges. On le construit parfois en 16 pieds et il commence le plus souvent au troisième ut.

Corno dolce : Jeu de Flûte à tuyau conique évasé vers le haut et de très grosse taille.

Cromorne : Jeu d'Anches. En allemand : Krummhorn. Le corps sonore fait la moitié de la hauteur correspondant au son donné. Il est cylindrique et à peu près de même diamètre depuis le grave jusqu'à l'aigu.

Cymbale : Mixture comportant de nombreuses répétitions, plus aiguë que le Plein-jeu.

Diapason : Voir Principal.

Doublette : Principal de 2 pieds auquel on donne aussi le nom d'Octave.

Dulcian : Jeu d'Anches assez doux, à corps court et généralement en bois.

Dulciane : Jeu à bouche cylindrique ou à fuseau dont la sonorité se rapproche du Salicional.

Dulzaina : Jeu d'Anches espagnol, à corps courts coniques et fermé d'un couvercle percé d'un trou.

Fagot : Voir Basson.

Fistula : Flûte.

Flachflöte : Jeu à bouches hautes, à forme conique et de grosse taille.

Flageolet : Jeu à bouches hautes, de grosse taille, flûtés, de 2 pieds.

Flautino : Flûte douce de 2 pieds.

Flauto traverso : Voir Flûte traversière.

Flûte : Famille de jeux à bouches, de taille large et à bouche plus étroite que le Principal.

1. *Flûte à cheminée,* on dit aussi Bourdon à cheminée. Jeu bouché dont la calotte est surmontée d'une cheminée plus ou moins large et haute.
2. *Flûte douce,* Flûte bouchée.
3. *Flûte creuse,* en allemand Hohlflöte. Cylindrique et de forte taille.
4. *Flûte conique,* à corps coniques, en s'évasant vers le haut, appelée aussi Corno dolce.
5. *Flûte à pavillon,* surmontée d'un pavillon en forme d'entonnoir, diminuant plus ou moins sa longueur, appelée en allemand Koppelflöte.

6. *Flûte à fuseau,* en allemand Spitzflöte, à corps légèrement conique se rapprochant du Cor de chamois.
7. *Flûte harmonique, Flûte traversière, Flûte octaviante* 4, *Octavin 2 :* Flûte dont le corps fait le double et parfois trois fois la hauteur correspondant au son donné. Le plus souvent depuis Cavaillée-Coll elle est percée d'un trou pour la division de la colonne d'air. Alors que la Flûte harmonique, de grosse taille, est coupée au ton, la Flûte traversière, plus étroite, comporte des entailles.

Fourniture : Jeu de Mixture comme le Plein-jeu et la Cymbale.
Fugara : Sorte de Gambe étroite.
Gambe : Jeu à tuyaux cylindriques et de menue taille.
Gedackt, Gedeckt : Voir Bourdon.
Gemshorn : Jeu à bouche de forme conique se rétrécissant vers le haut.
Hautbois : Jeu à Anches battantes, à corps fin surmonté d'un pavillon conique.
Larigot : Jeu à bouche de Mutation donnant la Quinte de 1 1/3.
Montre : Jeu de Principal dont une partie des tuyaux sont placés en façade.
Musette : Jeu à Anches battantes dont les tuyaux peuvent être coniques, plus ou moins longs, proche du Chalumeau ou du Hautbois.
Nachthorn : Jeu flûté, ouvert, à bouches étroites et à corps extrêmement larges. Il se construit généralement en 2 pieds.
Nasard : Mutation flûtée donnant la quinte de 2 2/3, ou celle de 5 1/3.
Octave : Jeu à bouche, à timbre de Principal, généralement en 4 pieds ou en 2 pieds.
Octavin : Voir Flûtes.
Piccolo : Jeu de Flûte de 1 pied.
Piffaro : Jeu flûté habituellement de 2 rangs, un rang bouché et l'autre ouvert, donnant le 4 ou le 2 pieds.
Plein-jeu : Jeu de Mixture.
Pommer : Jeu à tuyau bouché, semblable au Quintaton, mais plus large, avec une fondamentale plus forte.
Portunal : Jeu à bouche, proche du Principal mais plus large et plus rond. Les tuyaux sont parfois un peu évasés.
Posaune : Nom allemand du Trombone ou de la Bombarde.
Prestant : Ce jeu est un Principal, mais de 4 pieds.
Principal : Jeu à bouche large considéré comme le timbre de base de l'orgue.
Querflöte : Flûte traversière.
Quintaton : Jeu bouché, semblable au Bourbon, harmonisé de telle manière qu'il laisse principalement entendre la quinte, harmonique 3 du son fondamental.
Quinte : Jeu à bouche harmonisé en Principal, donnant une des quintes harmoniques de 10 2/3 ou 5 1/3 ou 2 2/3 ou 1 1/3.
Ranquette : Jeu d'Anches à corps court et souvent conique, ou à double cône; parfois bouché et percé de trous, parfois en bois.
Rauschquinte ou *Rauschpfeife :* Jeu de Mixture construit généralement à la Pédale et sans répétition.
Régale : Jeu d'Anches à corps court pouvant avoir différentes formes.

Certains ont un corps en partie cylindrique, d'autres sont en bois et partiellement bouchés.

Rohrflöte : Flûte à cheminée.

Ripieno : Mixture, dans les orgues italiennes.

Salicional ou *Salicet* : Jeu à bouche, intermédiaire entre le Principal et la Gambe.

Schalmei : Voir Chalumeau.

Scharf : Jeu de Mixture très aigu, avec de nombreuses répétitions.

Septième : Jeu à bouche donnant le son harmonique de septième, de 4 4/7 ou 2 2/7 ou 1 1/7.

Sesquialtera : Jeu de Mutation de 2 rangs, à timbre de Principal, donnant la Quinte et la Tierce 2 2/3 et 1 3/5.

Sifflet : Petite Flûte de 1 pied.

Sordun : Jeu d'Anches à corps court et en bois.

Soubasse : Jeu bouché comme le Bourdon, employé à la Pédale en 32 ou 16 pieds.

Spitzflöte : Voir Flûtes.

Terzian : Jeu de Mutation de 2 rangs donnant la Tierce 1 3/5 et la Quinte 1 1/3.

Tierce : Jeu de Mutation donnant la Tierce de 6 2/5 ou 3 1/5 ou 1 3/5.

Trichterregal : Jeu d'Anches à corps court en forme d'entonnoir.

Tromba : Voir Trompette.

Trombone : Nom parfois donné à la Bombarde de 16 pieds.

Trompette : Jeu à Anches battantes dont le corps sonore est de forme conique. Pour la Trompette harmonique, le corps sonore fait le double ou parfois trois fois la longueur normale.

Tuba : Sorte de Trompette de grosse taille *Tuba magna, Tuba mirabilis*.

Unda-maris : Salicional un peu flûté, accordé un peu plus haut afin de pouvoir onduler et être joué avec un Salicional.

Viola, Viole : Sorte de Gambe.

Viole de Gambe : Voir gambe.

Violon : Gambe assez forte.

Violoncelle : Jeu plus large et plus rond que la Gambe, mais de la même famille.

Voix-céleste : Jeu de Gambe accordé un peu plus haut et destiné à être joué et à onduler avec une autre Gambe. Elle ne commence en général qu'au 2e ut du clavier.

Voix-humaine ou *Vox humana* : Jeu à Anches battantes et à corps court, partiellement bouché.

Index
quelques compositions de mixtures et d'orgues

TABLEAU DES MIXTURES DES GRANDES ORGUES DE LA CATHÉDRALE DE POITIERS

CLAVIER DE GRAND-ORGUE

	FOURNITURE V RANGS									*CYMBALE IV RANGS*								
UT^{1}						1 1/3	1 2/3	1/2	1/3							2/3	1/2	1/3
SOL^{1}					2	1 1/3	1 2/3	1/2							1	2/3	1/2	1/3
UT^{2}				2 2/3	2	1 1/3	1 2/3							1 1/3	1	2/3	1/2	
SOL^{2}													2	1 1/3	1	2/3		
UT^{3}			4	2 2/3	2	1 1/3	1											
RE^{3}												2 2/3	2	1 1/3	1			
FA^{3}	8	5 1/3	4	2 2/3	2	1 1/3												
UT^{4}	8	5 1/3	4	2 2/3	2						4	2 2/3	2	1 1/3				
FA^{4}		5 1/3	4	2 2/3	2					5 1/3	4	2 2/3	2					

CLAVIER DE POSITIF

UT^{1}										1		2/3		1/2		1/3	1/3	1/4
FA^{1}										1		2/3		1/2	1/2	1/3	1/3	1/4
UT^{2}								1 1/3		1		2/3	2/3	1/2	1/2	1/3		
FA^{2}						2		1 1/3		1	1	2/3	2/3	1/2				
UT^{3}				2 2/3		2		1 1/3	1 1/3	1	1	2/3						
FA^{3}		4		2 2/3		2	2	1 1/3	1 1/3	1								
LA^{3}		4		2 2/3	2 2/3	2	2	1 1/3	1 1/3									
FA^{4}	8	4	4	2 2/3	2 2/3	2	2											

TABLEAU DE LA FOURNITURE DU GRAND-ORGUE DE ST. JEAN DE LOSNE
CONSTRUIT PAR BOILLOT EN 1768

UT^{1}							1		2/3	1/2		1/3	1/4
UT^{2}							1		2/3	1/2	1/2	1/3	
FA^{2}				2		1 1/3	1		2/3	1/2			
UT^{3}				2		1 1/3	1	1	2/3				
FA^{3}	4	2 2/3		2		1 1/3	1						
UT^{4}	4	2 2/3		2	2	1 1/3							
FA^{4}	4	2 2/3	2 2/3	2	2								

ORGUE DE L'ÉGLISE SAINT EUSTACHE À PARIS

DUCROQUET-BARKER
(1849-1854)
68 jeux — 4 claviers

GRAND-ORGUE (2° clavier, 54 notes)

Montre 16
Flûte grosse taille 8 (Montre)
Flûte moyenne taille 8
Flûte harmonique 8
Bourdon 8
Prestant 4
Flûte ouverte 4
Nasard 2 2/3
Doublette 2
Fourniture 5 rangs
Cymbale 4 rangs
Cornet 5 rangs
Euphone 16
1er Trompette 8
2e Trompette 8
Clairon 4

POSITIF (1er clavier, 54 notes)

Kéraulophone 8
Flûte 8 (partie en Montre)
Flûte harmonique 8
Bourdon 8
Flûte harmonique 4
Salicional 4
Plein-jeu 5 rangs
Cor anglais 16
Trompette 8
Basson 8
Hautbois (anches battantes) 8
Hautbois (anches libres) 8
Cromorne 8
Clairon 4

RÉCIT EXPRESSIF (4e clavier, 54 n.)

Bourdon 16
Flûte ouverte 8

MERKLIN (1876-1879)
72 jeux — 4 claviers

GRAND-ORGUE (1er. clavier, 54 n.)

Montre 16
Montre 8
Flûte à pavillon 8
Flûte harmonique 8
Bourdon 8
Viole de gambe 8
Gemshorn 8
Prestant 4
Rohrflute 4
Nasard 2 2/3
Doublette 2
Fourniture et cymbale 5 à 6 r.
Cornet 3 à 6 rangs
Trompette 8
Clarinette 8
Clairon 4

POSITIF (2e clavier, 54 notes)

Bourdon 16
Montre 8
Kéraulophone 8
Flûte harmonique 8
Bourdon 8
Flûte harmonique 4
Fugara
Doublette 2
Clochettes 1
Plein-Jeu 3 à 4 rangs
Clarinette 16
Cromorne 8
Trompette 8
Clairon 4

RÉCIT EXPRESSIF (3e clavier, 54 n.)

Bourdon 16
Principal 8

Restauration de 1930-1932
84 jeux — 4 claviers

GRAND-ORGUE (1er. clavier, 58 n.)

Montre 16
Montre 8
Flûte à pavillon 8
Flûte harmonique 8
Bourdon 8
Viole de gambe 8
Gemshorn 8
Prestant 4
Flûte à cheminée 4
Nasard 2 2/3
Doublette 2
Plein-jeu 4 à 6 rangs
Grand cornet 5 rangs
Bombarde 16
Trompette 8
Clairon 4

POSITIF (2e clavier, 58 n. 70 au sommier)

a) Positif de dos
Bourdon 16
Montre 8
Bourdon 8
Flûte douce 4
Quinte 2 2/3
Doublette 2
Tierce 1 3/5
Larigot 1 1/3
Septième 1 1/7
Piccolo 1
Plein-jeu 3 à 4 rangs
Basson 8-16
Trompette 8
Cromorne 8
Clairon 4
b) Positif expressif
Quintaton 8
Flûte traversière 8
Salicional 8
Unda Maris 8
Kéraulophone 8
Dulciane 4
Nasard 2 2/3
Cor de basset 8 (Willis)
(Tremblant)

RÉCIT EXPRESSIF (3e clavier, 58 notes, 70 au sommier)

Flûte à cheminée 16
Principal 8

Flûte harmonique 8	Flûte harmonique 8	Flûte harmonique 8
Flûte harmonique 4	Bourdon 8	Bourdon 8
Trompette 16	Gambe 8	Gambe 8
Hautbois 16	Voix Céleste	Voix Céleste
Trompette 8	Prestant 4	Prestant 4
Euphone 8	Flûte octaviante 4	Flûte octaviante 4
Voix humaine 8	*Flageolet 2*	*Nasard 2 2/3*
Clairon 4	Piccolo 1	Flageolet 2
	Cornet 5 rangs	Plein-jeu 3-4 rangs
	Trombone 16	Cymbale 3 rangs
	Trompette harmonique 8	Cornet 5 rangs
	Basson-Hautbois 8	Trompette 16
	Voix humaine 8	Trompette 8
	Clairon 4	Basson-Hautbois 8
		Voix humaine 8
		Clairon 4
		Tremblant
BOMBARDE (3[e] clavier, 54 n.)	BOMBARDE (4[e] clavier, 54 n.)	SOLO (4[e] clavier, 58 notes)
Bourdon 16	Bourdon 16	Bourdon 16
Gambe 16	Gambe 16	Gambe 16
Broudon 8	Quintaton 8	Diapason 8
Salicional 8	Salicional 8	Flûte majeure 8
Gambe 8	Gambe 8	Violoncelle 8
Quintadène 8	Dulciana 4	Principal 4
Salicional 4	Cornet 5 rangs (16)	Octave 2
Bombarde 16	*Bombarde 16*	*Plein-jeu 4 rangs*
Trompette 8	Trompette 8	Cymbale 4 rangs
Clairon 4	Clairon 4	Cornet 5 rangs
	Cor anglais 8	Bombarde 16 (chamade)
		Trompette 8 (chamade)
		Clairon 4 (chamade)
		Cor anglais 8
PÉDALE (30 notes)	PÉDALE (30 notes)	PÉDALE (32 notes)
Montre 32 (flûte ouverte)	Principal 32	Flûte 32
Flûte 16	Flûte 16	Flûte 16
Contrebasse 16	Soubasse 16	Soubasse 16
Bourdon 16	Contrebasse 16	Violon 16
Flûte 8	Quinte ouverte 10 2/3	Quinte ouverte 10 2/3
2[e] flûte 8	Grosse flûte 8	Flûte 8
Violoncelle 8	Violoncelle 8	Violoncelle 8
Salicional 8	Bourdon 8	Bourdon 8
Flûte 4	Flûte 4	Flûte 4
Salicional 4	Bombarde 32	Contre-Bombarde 32
Bombarde 32	Bombarde 16	Bombarde 16
Bombarde 16	Basson 16	Basson 16
Basson 16	Trompette 8	Trompette 8
1[er] Trompette 8	Basson 8	Basson 8
1[er] Trompette 8	Clairon 4	Clairon 4
Basson 8		
Clairon 4		
Basson 4		
Accouplements et tirasses	Traction mécanique avec machine Barker au 1[er] clavier	Traction électrique
Expression Récit		Tous les accouplements en 16 en 8 et en 4
Appels d'Anches		5 Combinaisons pour chaque clavier

ORGUE DE LA BASILIQUE DE SAINT-DENIS

1er Clavier – POSITIF – (54 n. Ut-Fa)

– Bourdon	16
– Bourdon	8
– Principal	8
– Flûte harmonique	8
– Salicional	8
– Unda Maris	8
– Prestant	4
– Flûte octaviante	4
– Nasard	2 2/3
– Doublette	2
– Flageolet harmonique	2
– Tierce	1 3/5
– Fourniture 4 rangs	
– Cymbale 4 rangs	
– Cromorne	8
– Trompette harmonique	8
– Clairon	4
– Tremblant	
– Trompette harmonique	8

2e Clavier – GRAND ORGUE (54 n. Ut-Fa)

– Montre	32
– Montre	16
– Bourdon	16
– Montre	8
– Bourdon	8
– Flûte traversière	8
– Flûte à pavillon	8
– Viole	8
– Prestant	4
– Flûte octaviante	4
– Nasard	2 2/3
– Doublette	2
– Tierce	1 3/5
– Grosse fourniture 4 rangs	
– Grosse cymbale 4 rangs	
– Fourniture 4 rangs	
– Cymbale 4 rangs	
– Cor anglais	
– Clairon octaviant	4

3e Clavier – RÉCIT EXPRESSIF – (54 n. Ut-Fa)

– Flûte harmonique	8
– Gambe	8
– Voix céleste	8
– Flûte octaviante	4
– Octavin harmonique	2
– Hautbois	8
– Trompette harmonique	8
– Clairon harmonique	4

Jeux du sommier de BOMBARDE parlant sur le 2e clavier

– Bourdon de	16
– Bourdon	8
– Flûte	8
– Flûte octaviante	4
– Quinte	2 2/3
– Doublette	2
– Grand cornet	5 rangs
– Bombarde	16
– 1re Trompette	8
– 2e Trompette (harm.)	8
– 1er clairon (harm.)	4
– 2e clairon (octaviant)	4

PÉDALE (30 n. Ut-Fa)

– Flûte	32
– Flûte	16
– Flûte	8
– Violoncelle	8
– Quinte	5 1/3
– Flûte	4
– Tierce	3 1/5
– Bombarde	32
– Bombarde	16
– Trompette	8
– Basson	8
– Clairon	4

PÉDALES DE COMBINAISON

– Tirasse Grand Orgue
– Positif sur Grand-Orgue
– Anches Positif
– G.O. sur Machine
– Bombarde sur 2e Clavier
– Récit sur Grand Orgue
– Expression du Récit

COMPOSITION DE L'ORGUE
de l'ABBAYE de HERZOGENBURG
par le facteur Johann HENCKE, en 1752

I – HAUPTWERK

– Prestant in frontispicium		16
– Octav ins gesicht		8
– Principal Fleten		8
– *Quintadena*		8
– Waldt Fleten		8
– Octav		4
– Spitz Fleten		4
– Nachthorn		4
– Quint		3
– Superoctav		2
– Rauschquint	3 rangs	
– Mixtur major	8 rangs	
– Mixtur minor	5 rangs	

II – GROSSPOSITIV

– Principal ins gesicht		8
– Copel		8
– Salicional		8
– *Gamba*		8
– Octav		4
– Dulciana		4
– Fleten gedckt		4
– Quinta		3
– Mixtur	5 rangs	
– Cimbl	2 rangs	1/2
– Krum Horn		8

III – KLEINPOSITIV

– Copel von Holz	8
– *Fleten von Holz*	4
– Principal	2
– Quinta	1 1/2
– Sedecima	1
– Koppeln : II/I, III/II, I/P	

PEDAL

– Principal ins gesicht		16
– *Contra* Bass		16
– Quinta Dena		16
– Octav		8
– Octav Bass		8
– Quinta 6-ta		
– Mixtur	10 rangs	
– Gross Posaunen		16
– Octav Posaunen		8

ORGUE DE L'ABBAYE DE WEINGARNTEN
construit en 1750
par le facteur Joseph GABLER

I – HAUPTWERK

– Praestant 16
– Principal 8
– Rohrflöte 8
– Piffaro 8, 5-7 rangs
UT 1 8 4 4 2 2
UT 2 8 4 4 4 2 2 2
UT 3 8 8 8 8 4 4 4
– Oktave 4
– Hohflöte 2
– Sesquialter 2 – 9 à 8 rangs
UT 1 2 1 1/3 1 1 2/3 2/3 1/2 1/2 2/5
UT 2 4 2 2/3 2 2 1·1/3 1 1/3 1 4/5 4/5
UT 3 5 1/3 4 2 2/3 2 2 1 1/3 1 1/3 1 1/3
UT 4 5 1/3 4 2 2/3 2 2/3 2 2 1 1/3 1 1/3
– Mixtur 2 – 10 à 9 rangs –
UT 1 2 1 1/3 1 2/3 1/2 1/2 1/3 1/3 1/4 1/4
UT 2 4 2 2/3 2 1 1/3 1 1 2/3 2/3 1/2 1/2
UT 3 4 4 2 2/3 2 2 1 1/3 1 1/3 1 1
UT 4 8 8 5 1/3 4 4 2 2/3 2 2/3 2 2
– Cymbel 1 – 12 rangs –
UT 1 1 1 2/3 2/3 1/2 1/2 1/3 1/3 1/4 1/4 1/4 1/4
UT 2 1 1 1 1 2/3 2/3 2/3 2/3 1/2 1/2 1/2 1/2

UT^3 2 2 2 2 1 1/3 1 1/3 1 1/3 1 1/3 1 1 1 1
UT^4 4 4 4 4 2 2/3 2 2/3 2 2/3 2 2/3 2 2 2 2
– Trompete 8

II – OBERWERK

– Bordun 16 – 1 à 3 rangs
– Principal 8
– Violoncello 8 – 1 à 3 rangs
– Koppel 8
– Salicional 8
– Hohflöte 8
– Unda Maris 8
– Mixtur 4 – 9 à 12 rangs
UT^1 4 2 2/3 2 1 3/5 1 1/3 1 4/5 2/3 1/2
UT^2 4 2 2/3 2 1 3/5 1 1/3 1 1 4/5 2/3 2/3 1/2 1/2
UT^3 5 1/3 4 3 1/5 2 2/3 2 2 1 3/5 1 3/5 1 1/3 1 1/3 1 1
UT^4 8 6 2/5 5 1/3 5 1/3 4 4 3 1/5 3 1/5 2 2/3 2 2/3 2 2

KRONPOSITIV (joué sur le 2e clavier)

– Octave douce 4
– Viola douce 4 – 2 rangs
– Nasat 2
– Cymbel 2 – 2 rangs – (2 + 1 puis 2 + 2)

III – UNTERWERK

– Bordun 16
– Principal 8
– Quintaton 8
– Flöte 8
– Viola dolce 8
– Oktave 4
– Hohlflöte 4
– Piffaro dolce 4 – 2 rangs (quintaton 4 + viola 4)
– Superoktave 2
– Mixtur 2 – 5 à 6 rangs
UT^1 2 1 1/3 1 2/3 1/2
UT^2 2 1 1/3 1 2/3 1/2 1/2
UT^3 4 2 2/3 2 1 1/3 1 1
UT^4 8 5 1/3 4 2 2/3 2 2
– Kornett 1 – 6 à 5 rangs
UT^1 1 2/3 1/2 1/3 1/4 1/4
UT^2 2 1 1/3 1 1 2/3 1/2 1/2
UT^3 4 2 2/3 2 2 1 3/5
– Oboe 8

IV – EPISTEL-POSITIV

– Principal doux 8
– Flûte douce 8
– Quintaton 8
– Violoncello 8
– Rohrflöte 4
– Querflöte 4
– Flauto traverso 4 – 2 rangs
– Piffaro 4 – 6 à 5 rangs
UT^1 4 2 1 1 1/2 1/2
MI^1 4 2 1 1/2 1/2
UT dieze^2 4 2 1 1/2
UT^3 8 4 2 1
UT^4 8 4 4 2 2
– Flageolet 2

– Kornett 2 – 11 à 8 rangs
UT^1 2 1 1/3 1 2/3 2/3 1/2 1/2 1/3 1/3 1/4 1/4
UT^2 2 1 1/3 1 1 2/3 2/3 1/2 1/2 1/3 1/3
UT^3 4 2 2/3 2 1 1/3 1 1 4/5 4/5
UT^4 4 4 2 2/3 2 2/3 2 2 1 3/5 1 3/5
– Vox humana 8
– Oboe 4
– Carillon – 32 notes
– Tremulant

PÉDALE

– Kontrabass 32 – 2 rangs (1er rang : 32 ouvert – 2e rang : 16 ouvert)
– Subbass 32
– Oktavbass 16
– Violonbass 16 – 2 rangs
– Mixturbass 8 – 5 à 6 rangs
UT^1 8 5 1/3 4 2 2/3 2
UT^2 8 5 1/3 4 4 2 2
SOL^2 8 8 5 1/3 5 1/3 4 4
– Bombarde 32
– Posaune 16
– La Force 49 rangs (seulement sur le premier DO avec l'accord DO-MI-SOL répété depuis le 4 pieds jusqu'au 1/4 de pied)
– Carillon 2 (20 cloches)

PEDAL-POSITIV (Evangelien-Positiv)

– Quintatönbass 16
– Superoktavbass 8
– Flûte douce 8
– Violoncelle 8 (étain pur)
– Hohflöte 4
– Kornettbass 4 – 11 à 10 rangs
UT^1 4 2 1 1/3 1 1 2/3 2/3 1/2 1/2 2/5 2/5
FA^1 4 2 1 1/3 1 1 2/3 2/3 1/2 1/2 2/5
– Sesquialter – 7 à 6 rangs
UT^1 2 2/3 1 3/5 1 1/3 4/5 2/5 2/5 2/5
SOL^2 2 2/3 1 3/5 1 1/3 4/5 2/5 2/5
– Trompette 8
– Fagott 8

– Cymbala (avec 3 clochettes)
– Cuculus (coucou avec 4 tuyaux en bois bouchés)
– Rossignol
– Tympanum (timbale)

COMPOSITION DE L'ORGUE DE LA CATHÉDRALE de FREIBERG (Saxe)
par le facteur Gottfried SILBERMANN en 1714

HAUPTWERK

- Bordun 16
- Principal 8
- Viol di Gamba 8
- Rohrflöt 8
- Octava 4
- Quinta 3
- Super-Octava 2
- Tertia
- Mixtur 4 fach
- Zimbeln 3 fach
- Trompet 8
- Clarin 4
- Cornet 5 fach

OBERWERK

- Quintaden 16
- Principal 8
- Gedackt 8
- Quintaden 8
- Octava 4
- Spitzflöt 4
- Super-Octave 2
- Flachflöt 1
- Mixtur 3 f
- Zimbeln 2 f
- Vox humana 8
- Krumbhorn 8
- Echo 5 f
- Schwebung
- Sperrventil

BRUSTWERK

- Principal 4
- Gedackt 8
- Rohrflöte 4
- Nassat 3
- Octav 2
- Quinta 1 1/2
- Tertia
- Mixtur 3 f
- Sifflöt aus freien
- Stucken

PEDAL

- Untersatz 32
- Octav-Bass 16
- Principalbass 16
- Subbass 16
- Octavbass 8
- Octavbass 4
- Pedal-Mixtur 6 f
- Posaunbass 16
- Trompetenbass 8
- Clarin 4

ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG
Composition par Andrea SILBERMANN
(1714-1716)

1er clavier – POSITIF

– Montre 8
– Bourdon 8
– Prestant 4
– Flüte 4
– Nasard 3
– Doublette 2
– Tierce 1 3/5
– Larigot 1 1/2
– Fourniture 3 f
– Cymbale 3 f
– Cromorne 8

2e clavier – MANUAL

– Bourdon 16
– Montre 8
– Bourdon 8
– Prestant 4
– Nasard 3
– Doublette 2
– Tierce 1 3/5
– Cornet 5 f von Zinn
– Fourniture 4 f
– Cymbale 3 f
– Trompette 8
– Voix humaine 8
– Clairon 4

3e clavier – BRUSTPOSITIV

– Bourdon 8
– Prestant 4
– Nasard 3
– Doublette 2
– Tierce 1 3/5
– Larigot 1 1/2
– Fourniture 3 f
– Trompette 8
– Voix humaine 8

PEDALE

– Montre 16
– Supbass 16
– Octavenbass 8
– Prestant 4
– Bomparte 16
– Trompette 8
– Clairon 4

ORGUES DE LA CATHÉDRALE DE SÉVILLE
Composition de l'orgue côté Épître construit en 1668/1773
par le facteur portugais Antonio Pedro FALEIRO

I. POSITIF (dirigé vers le chœur)

- Flautado de 13
- Flauta in octava 4
- Quincena 2
- Corneta Tolosana
- Trompeta real 8
- Bajoncillo y clarin 8 + 4

II. GRAND-ORGUE

- Bordon de 26
- Flautado de 13
- *Violon 8*
- Octava 4
- Tapadillo 4
- Flauta chica 2
- Lleno de 8 hileras
- Trompeta imperial 32
- Trompeta magna 16
- Trompeta de batalla 8
- Clarin brillante 4
- Trompeta en quinta 5 1/3 (depuis 1703)

III. RÉCIT (depuis 1703 en boîte expressive)

- Contrabajo de 26
- Flautado de 13
- Violon 8
- Octava 4
- Flautadito 4
- Flautin 2
- Docena y quincena (2 2/3 + 2)
- Corneta clara de 5 hileras
- Fagot 16
- Trompeta real 8
- Chirimia 8
- Orlos 8
- Clarin brillante 4

IV. POSITIF (dirigé vers la nef latérale)

- Flautado de Violon de 13
- Flauta tapada 8
- Octava 4
- Quincena 2
- Nasardos de 4 hileras
- Voz 16
- Regalia 8
- Voz 4

V. ÉCHO (depuis 1703)

- Bajon 16
- Voz 8
- Trompeta de ecos 8

PÉDALE

- Contras profundas de 52
- Contras de 26
- Contras de 13
- Violon en octave 4
- Violon en quincena 2
- Contras de Bombarda 32
- Contras de Fagot 16
- Contras de clarines 8
- Contras de clarines 4
- Quintas Subgravia 21 2/3
- Quinta gravis 10 2/3
- Quinta 5 1/3
- Trompeta en quinta 5 1/3 (depuis 1703)

ORGUE DE L'ÉGLISE SAINT OUEN de ROUEN CONSTRUIT PAR CAVAILLÉ-COLL

PÉDALE

Laies des fonds		*Laies des anches*	
– Sous-basse	32 pieds	Contre-bombarde de	32 pieds
– Contre-basse	16 –	Bombarde	16 pieds
– Sous-basse	16 –	Basson	16 –
– Basse	8 –	Trompette	8 –
– Violoncelle	8 –	Clairon	4 –
– Bourdon	8 –		
– Flûte	4 –		

GRAND – ORGUE

– Montre	16 pieds	Salicional de	8 pieds
– Violon-basse	16 –	Bourdon	8 –
– Bourdon	16 –	Prestant	4 –
– Montre	8 –	Trompette en chamade	8 –
– Diapason	8 –	Clairon en chamade	4 –
– Flûte harmonique	8 –		

BOMBARDE

– Grosse flûte	8 pieds	Fourniture	5 rangs
– Flûte	4 –	Bombarde	16 pieds
– Doublette	2 –	Contre-Basson	16 –
– Grand Cornet de 16 pieds	5 rangs	Trompette	8 –
		Clairon	4 –

POSITIF

– Montre de	8 pieds	Doublette de	2 pieds
– Bourdon	8 –	Plein-jeu de	5 rangs
– Gambe	8 –	Cor anglais de	16 pieds
– Unda Maris	8 –	Trompette	8 –
– Dulciane	4 –	Cromorne	8 –
– Flûte douce	4 –	Clairon	4 –

RÉCIT EXPRESSIF

Laie des fonds			
– Quintaton de	16 pieds	– Clarinette	8 –
– Corno dolce	16 –	– Voix humaine	8 –
– Diapason	8 –		
– Flûte traversière	8 –	*Laie de combinaison*	
– Gambe	8 –	– Octavin	2 –
– Cor de nuit	8 –	– Quinte	2 2/3 pieds
– Voix céleste	8 –	– Cornet, 8 pieds de	5 rangs
– Voix éolienne	8 –	– Carillon	1 à 3
– Viole d'amour	4 –	– Tuba magna de	16 pieds
– Flûte octaviante	4 –	– Trompette harmonique	8 pieds
– Basson-hautbois de	8 pieds	– Clairon harmonique	4 –

Mécanismes Auxiliaires au pied

ACCOUPLEMENTS

– Tirasse du grand-orgue
– Tirasse du positif
– Tirasse du récit
– Jeux du grand-orgue à leur propre clavier
– Positif au grand-orgue
– Bombarde au grand-orgue
– Récit à l'unisson au grand-orgue
– Récit à l'octave grave au grand-orgue
– Positif au récit

– Bombarde au récit
– Octave grave du grand-orgue
– Octave grave du récit
– Octave aiguë du récit

APPELS

– Jeux d'anche de la pédale
– Jeux d'anche en chamade du grand-orgue. (Forte)
– Jeux d'anche du clavier de bombarde
– Jeux d'anche du positif
– Jeux de combinaison du récit

EFFETS ACCESSOIRES

– Effet d'orage à la pédale
– Tremolo au récit
– Expression au récit

Soit, en tout, soixante-quatre jeux et vingt et un mécanismes auxiliaires au pied.

Orgue de la grange « la Besnardière »
à Villedomer, Indre et Loire
Construit par Detlef Kleuker

G. O.

(2e clavier, 61 notes)

Pommer	16
Montre	8
Flûte en bois	8
Flûte	2
Cornet	V rgs
Dulzaina	8
	Trémolo

Récit expressif

(1er clavier, 61 notes)

Principal	8
Flûte harmonique	8
Flûte octaviante	4
Larigot	1 1/3
Plein-jeu	IV rgs
Bombarde	16
Trompette	8
Clairon	4
	Trémolo

Positif

(3e clavier, 61 notes)

Flûte à cheminée	8
Gemshorn	4
Piccolo	1
Sesquialtera	2 rgs
Cymbale	3 rgs
Aliquot	4 rgs
Ranquette	16
Cromorne	8
	Trémolo

Pédale

(32 notes)

Flûte	16
Soubasse	16
Quinte	*10 2/3*
Flûte creuse	4
Bombarde	16

INDEX DES NOMS DE FACTEURS D'ORGUE DE MUSICIENS OU DE THÉORICIENS CITÉS

LES ORGUES LES PLUS IMPORTANTS DE CAVAILLÉ-COLL CONSERVÉS EN LEUR ÉTAT ORIGINAL

Paris, Saint-Roch	1840 III/50
Saint-Denis, Basilique	1841 IV/70
Saint-Omer, Cathédrale	1855 IV/50
Rouen, Bonsecours	1857 II/20
Saint-Louis d'Antin	1857 II/26
Luçon, Cathédrale	1857 IV/41
Perpignan, Cathédrale	1857 IV/58
Elbœuf, Saint-Jean	1858 III/28
Paris, Saint-Sulpice	1862 V/99
Santa Maria, Saint-Sébastien	1863
Lyon, Saint-François	1865 III/41
Lisieux, Cathédrale	1872 III/46
Orléans, Cathédrale	1875 III/51
Fécamp, La Trinité	1863 III/35
Rouen, Saint-Godard	1884 III/36
Elbœuf, Immaculée	1884 II/28
Caen, Abbaye aux Hommes	1885 III/59
Toulouse, Saint-Sernin	1889 III/53
Rouen, Saint-Ouen	1890 IV/64

ORGUES DE CAVAILLÉ-COLL, DÉNATURÉS OU DÉTRUITS

Paris, Notre-Dame-de-Lorette	1836 III/48
Paris, La Madeleine	1846 III/48
Quimper, Cathédrale	1848 III/40
Saint-Brieuc	1848 III/40
Ajaccio, Cathédrale	1848 III/33

Nancy, Cathédrale	1851 IV/63
Paris, Saint-Vincent-de-Paul	1852 III/47
Gand, Saint-Nicolas	1855
Paris, Saint-Merry	1857 III/39
Paris, Sainte-Clotilde	1858 III/46
Paris, Saint-Étienne-du-Mont	1863 III/39
Versailles, Cathédrale	1864 III/46
Paris, Notre-Dame	1868 V/85
Paris, La Trinité	1869 III/46
Sheffield, Town-Hall	1873 IV/64
Angers, Cathédrale	1874 III/46
Rennes, Cathédrale	1875 III/51
Amsterdam, Industriepalast	1876 III/46
Manchester, Town-Hall	1877 III/43
Pontoise, Saint-Maclou	1877 III/42
Paris, Trocadéro	1878 IV/66
Brussel, Conservatoire	1879 III/48
Caen, Saint-Pierre	1881 III/42
Paris, Américaine	1887 III/45
Le Havre, Saint-Michel	1888 III/40
Amiens, Cathédrale	1889 III/51
Pithiviers,	1890 III/44
Narbonne, Cathédrale	1861

DÉFINITION DES CHAPITRES

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 28 SEPTEMBRE 1978
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
A MAYENNE (FRANCE)

(16166)

NUMÉRO D'ÉDITION : 1139
DÉPÔT LÉGAL : 3e TRIMESTRE 1978

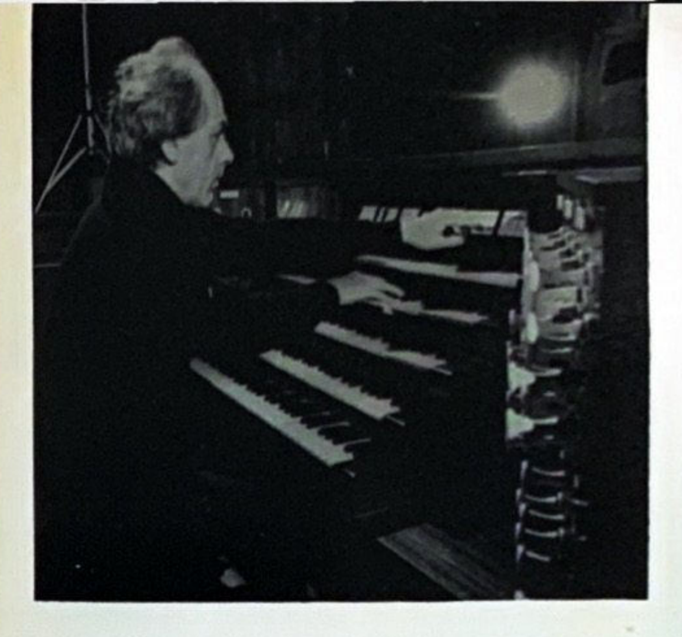
ERRATUM

A la place de la légende du Hors Texte n° 8 du cahier Hors Texte couleurs.

au lieu de : orgue de Tordesillas, etc.

il faut lire : orgue Kleuker à la Besnardière (Photo J.-L. Guilleminot).

Photos n°s 1-2-3-9-5-6-7 de Roland LEGATHE.



Jean GUILLOU est né le 18 avril 1930 à Angers. A douze ans, déjà, il devient titulaire des orgues de l'église Saint Serge. Il fait ses études au Conservatoire de Paris où il est l'élève de Marcel Dupré. En 1955, il est nommé professeur de composition et d'orgue à "l'Instituto di musica sacra" de Lisbonne, activité qu'il accompagne de récitals de piano et d'orgue.

Cinq ans plus tard, il demeure à Berlin-Ouest et c'est l'Allemagne qui l'accueille et lui permet de s'imposer comme compositeur avec, parmi d'autres, des œuvres telles que *Sinfonietta, Fantaisie, Toccata* et *18 Variations* pour orgue, ainsi que ses premiers *Colloques* pour ensemble de chambre.

Au festival de Berlin en 1966, dans la salle de la Philarmonie nouvellement construite, est créée son œuvre *Pour le Tombeau de Colbert* écrite en hommage à l'église Saint Eustache et à ses grandes orgues dont il a été nommé titulaire dès 1963.

Depuis cette date qui le fixe définitivement en France, Jean Guillou continue de mener de front ses activités de compositeur, d'interprète et de professeur. Nous ne citerons pour mémoire parmi ses œuvres récentes que la *Judith-Symphonie* (monodrame pour Mezzo-soprano et orchestre), la *Symphonie initiatique* (pour trois orgues), ses *trois concertos* pour orgue et orchestre dont le deuxième fut créé à la Philharmonie de Léningrad, ses *trois Symphonies,* son concerto pour piano et orchestre et les *Scènes d'enfants* pour orgue.

Il donne chaque année, depuis huit ans, des cours d'interprétation au "Meister Kursus" de Zurich tandis que les U.S.A., le Japon, Hong-Kong, l'Europe et l'U.R.S.S. l'invitent pour des tournées de concerts d'orgue ou de piano presque toujours suivis d'une improvisation sur des thèmes donnés où, dans la tradition des compositeurs d'autrefois, il donne libre cours à son inspiration créative.

Photo de couverture Orgue espagnol à Montpon - Dordogne.
Roland Legathe.


BUCHET/CHASTEL - 18, rue de Condé - 75006 PARIS